

MANUEL

D'ARCHÉOLOGIE ROMAINE

II

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

MANUEL
D'ARCHÉOLOGIE
ROMAINE

PAR

R. CAGNAT
MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

ET

V. CHAPOT
DOCTEUR ÈS LETTRES
ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES

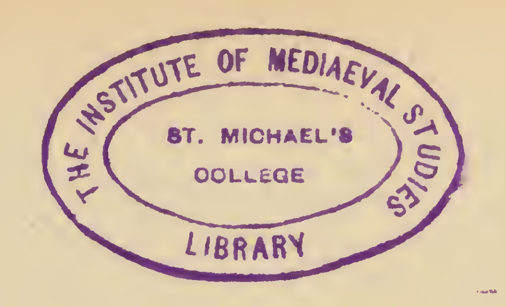
TOME SECOND

DÉCORATION DES MONUMENTS (*Suite*) :
PEINTURE ET MOSAIQUE.
INSTRUMENTS DE LA VIE PUBLIQUE ET PRIVÉE.



PARIS
AUGUSTE PICARD, ÉDITEUR
Libraire des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes
82, RUE BONAPARTE, 82

1920


THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
ST. MICHAEL'S
COLLEGE
LIBRARY

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

DU DEUXIÈME VOLUME

Barnabei, *Villa Sinistore* = F. Barnabei, *La villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale*. Rome, 1901, gr. 4°.

Bellori, *Veteres arcus* = *Veteres arcus Augustorum triumphis insignes ex reliquiis quae Romae adhuc supersunt cum imaginibus triumphalibus restituti antiquis nummis notisque Jo. Petri Bellorii illustrati nunc primum per Jo. Jacobum de Rubeis aeneis typis vulgati*. Rome, 1690, f°.

Bertaux, *Rome* = Ém. Bertaux, *Rome*. Paris, 1904-1905, 8°.

Birt, *Buchrolle* = Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*. Leipzig, 1907, 8°.

Blanchet, *Édif. de la Gaule* = A. Blanchet, *Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine*. Paris, 1913, 8°.

Bulard, *Délos* = M. Bulard, *Peintures murales et mosaïques de Délos* (*Monuments Piot*, XIV, 1908), gr. 4°.

De Rubeis, *Veteres arcus*. Voir Bellori.

Déchelette, *Vases céramiques* = J. Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*. Paris, 1904, gr. 4°.

Forrer, *Reallexikon* = R. Forrer, *Reallexikon der prähistorischen, klassischen und frühchristlichen Altertümer*. Berlin, 1907, 4°.

Gusman, *Villa de Tibur* = P. Gusman, *La villa impériale de Tibur* (*Villa Hadriana*). Paris, 1904, 4°.

Herrmann, *Malerei* = P. Herrmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*. Munich, gr. f° (en cours de publication).

Lindenschmit, *Alterthümer* = *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit, ...herausgegeben von dem römisch-germanischen Centralmuseum in Mainz durch dessen Conservator L. Lindenschmit*. Mayence, I-IV (1858-1900), 4°. Le tome V (1911) porte : *herausgegeben von der Direktion des römischen-germanischen Centralmuseums*.

Mon. Pomp. = *Monumenta Pompeiana*, notices d'A. Sogliano. Naples, 1903-1905, gr. f°.

Monum. dei Lincei = *Monumenti antichi, pubblicati per cura della reale Accademia dei Lincei*.

Mosaïques de Gaule = *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*. Tome I, fasc. 1 (n°s 1 à 701) : *Narbonnaise et Aquitaine*, par G. Lafaye ; fasc. 2 (n°s 702 et suiv.) : *Lugdunaise, Belgique, Germanie*, par A. Blanchet. Paris, 1909, gr. 8°.

Mosaïques de Tunisie = Id., tome II : *Afrique proconsulaire* (*Tunisie*), par P. Gauckler, 1910.

Mosaïques d'Algérie = Id., tome III : *Afrique proconsulaire, Numidie, Maurétanie* (*Algérie*), par F.-G. de Pachtère, 1911. (Albums en cours de publication.)

Musée Alaoui = *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Catalogue du Musée Alaoui*, par R. de La Blanchère et P. Gauckler. Paris, 1897, gr. 8°.

— Suppl. I = Supplément I, par P. Gauckler et L. Poinssot, 1908, gr. 8°.

Musée d'Alger = *Ibid.*, par G. Doublet, 1893, 4°.

Musée de Lambèse = *Ibid.*, par R. Cagnat, 1895, 4°.

Musée d'Oran = *Ibid.*, par R. de La Blanchère, 1893, 4°.

Musée de Sfax = *Ibid.*, par R. Massigli, 1912, 4°.

Musées de Sousse = *Ibid.*, par P. Gauckler, E. Gouvet, G. Hannezo, 1902, 4°.

Musée de Tébessa = *Ibid.*, par St. Gsell, 1902, 4°.

Musée de Timgad = *Ibid.*, par A. Ballu et R. Cagnat, 1903, 4°.

Mus. Borb. = *Museo Borbonico.* Naples, 1824-1860, 4°.

Nogara, *Mosaici* = B. Nogara, *I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano.* Milan, 1910, gr. f°.

Nogara, *Nozze Aldobrandine* = B. Nogara, *Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell' Odissea ed altre pitture conservate nella biblioteca Vaticana e nei musei pontifici.* Milan, 1907, gr. f°.

Rec. d'arch. orient. = Ch. Clermont-Ganneau, *Recueil d'archéologie orientale.* Paris, 1888-1906, 7 vol., 8°.

Rodenwaldt, *Komposition* = G. Rodenwaldt, *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde.* Berlin, 1909, 8°.

Schwalb, *Pola* = H. Schwalb, *Römische Villa bei Pola* (*Schriften der Balkankommission, Antiquarische Abteilung*, II [1902], Vienne), 4°.

Sogliano, *Pitture* = A. Sogliano, *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79* (dans *Pompei e la regione sotterrata pel Vesuvio nell' anno 79. Memorie e Notizie pubblicate dell' Ufficio tecnico degli scavi delle provinzie meridionali*). Naples, 1879, 4°.

Sogliano, *Vettii* = A. Sogliano, *La casa dei Vettii in Pompei* (*Monumenti antichi dei Lincei*, VIII [1908], col. 233-388), 4°.

Waldstein, *Herculaneum* = Ch. Waldstein et L. Shoobridge, *Herculaneum past present and future.* Londres, 1908, gr. 8°.

Walters, *Roman Pottery* = H. B. Walters, *Catalogue of the Roman Pottery in the Departments of Antiquities, British Museum.* Londres, 1908, 4°.

Wörmann, *Malerei* = K. Wörmann, *Die Malerei des Alterthums*, dans la *Geschichte der Malerei, herausgegeben von* Alfred Woltmann, I (1879). Leipzig, 8°.

MANUEL
D'ARCHÉOLOGIE ROMAINE

LIVRE II
DÉCORATION DES MONUMENTS

DEUXIÈME PARTIE
PEINTURE ET MOSAÏQUE

CHAPITRE PREMIER
LA PEINTURE. GÉNÉRALITÉS ET TECHNIQUE

Sommaire. — I. Éléments de cette étude. — II. Les surfaces peintes. — III. Matières et instruments. — IV. Procédés. — V. Développement historique. — VI. Les influences diverses dans l'art de la peinture.

§ Ier. — *Éléments de cette étude.*

L'étude des monuments romains de la peinture se présente à nous dans des conditions tout autres que celle des monuments de la sculpture. Pour cette dernière les exemplaires surabondent, et cela à tous les moments de la grande période que nous envisageons. Il n'en va pas de même pour cette autre forme d'art ; aussi devons-nous d'abord indiquer sur quels documents trop peu nombreux on parvient à édifier une doctrine encore incertaine et incomplète.

Ce n'est pas que les anciens aient eu moins que nous recours, pour la décoration, à l'emploi des couleurs ; bien au contraire. Leur zone d'habitation comprenait surtout la région méditerranéenne, brillante, claire, ensoleillée, où il était bon d'adoucir le trop grand éclat de la lumière. Aussi la peinture s'est-elle, chez eux, partout insinuée, là notamment où nous ne la rencontrons plus guère : nous ne peignons pas nos pierres tombales ; les façades de

nos demeures laissent à nu la pierre de taille, et sur les parois en plus menus matériaux on n'étale qu'un badigeon uniforme et généralement de ton neutre. Or il est prouvé que jusqu'en Arabie, où les ruines ne montrent que façades rugueuses et bosselées, il existait de pimpantes villas, dont toutes les parois, extérieures, intérieures, dissimulaient l'appareil peu soigné sous un crépi revêtu de nuances gaies : gris, vert, brun, jaune, rouge foncé ou bleu pâle[1]. La peinture monumentale est aujourd'hui de plus en plus rare et, quand elle décore une salle publique, elle s'applique le plus souvent, non pas sur le mur même, mais sur une grande toile qu'on y a superposée. Dans nos maisons privées, nous nous servons de papiers peints mécaniquement fabriqués, qu'ignoraient les anciens ; à la place ils multipliaient les peintures brossées à la hâte. Une fresque avait-elle trop souffert de la négligence, de l'humidité, d'un accident, ou cessé de plaire, on la faisait disparaître sous une autre couche de stuc qu'on peignait à nouveau, sans s'inquiéter de la décoration antérieure. A Utique, les fresques sont « parfois surajoutées les unes aux autres en plusieurs couches. Certaines sont intentionnellement piquetées pour faciliter l'adhérence d'une nouvelle épaisseur d'enduit[2] ».

Les stucs ainsi ornés ne s'éclairaient ordinairement que par la porte, et des voiles tendus dans l'*atrium*, entre les colonnes, tamisaient la lumière trop vive. Dans cette demi-obscurité, on n'apercevait pas les imperfections de détail, et le peintre pouvait couvrir de larges surfaces à des prix modérés.

Nous n'avons point non plus coutume, dans un bas-relief, d'indiquer tel motif par la couleur et non par le ciseau ; dans l'antiquité, on n'y répugnait pas. Rappelons seulement les rehauts de couleur sur les armes des soldats, dans les scènes de la colonne Trajane. Enfin l'usage de patiner et de colorier les statues a persisté jusque dans le haut moyen âge, alors que, de notre temps, à peine quelques artistes isolés ont la curiosité d'y revenir.

Il est cependant un genre de fresque que les Romains ont négligé, malgré les nombreux exemples qu'ils avaient pu connaître : non seulement les Orientaux et les Grecs, mais, en Italie même, les Étrusques et leurs imitateurs, les Osques, avaient peint à fresque les tom-

1. Crosby Butler, *Archit. in Syria*, passim.
2. A. Merlin, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1913, p. 114. Même observation en Égypte : O. Rubensohn, *Jahrb. des Inst.*, XX (1905), p. 7 et 11, fig. 10.

beaux ; les scènes que ces derniers y multipliaient, concernant la mort ou les obsèques, la vie du défunt sur terre ou dans l'au-delà, semblaient convenir aux goûts et aux idées de leurs successeurs ; et malgré tout, la peinture funéraire disparaît au IIIe siècle av. J.-C., là où s'établit la domination romaine [1]. Si, au IIe de notre ère, on retrouve aux bords du Nil des traces de peintures dans la niche d'un hypogée, tout y est strictement égyptien, sujets et procédés [2]. Cette peinture funéraire ne ressuscite d'ailleurs qu'à l'époque impériale, sous l'influence de l'Orient, et de préférence chez les chrétiens, contraints à une vie souterraine par les persécutions.

L'antiquité n'a point conçu la peinture comme un art indépendant, se suffisant à lui-même ; c'était avant tout un élément de décor au service de l'architecte et du statuaire. De là le développement prodigieux de la production industrielle ; la « peinture en bâtiment » des peuples classiques est d'un ordre bien plus relevé que la nôtre, qui répond surtout à une pensée de conservation et de propreté apparente ; l'idée d'enjolivement y demeure accessoire. Chez les anciens elle prédomine. Dans le grand art, nos peintres, auxquels le public moderne donne le pas sur les sculpteurs et les architectes, s'appliquent en première ligne au tableau de chevalet, article de salon ou de musée, très demandé sous des climats où l'on vit moins au dehors. C'est un genre que l'antiquité aussi a pratiqué ; c'est même sur lui que se fonde, à partir du IVe siècle avant notre ère, la réputation des grands artistes ; mais on s'y adonne peu chez les Romains et, à voir certains noms de peintres que les auteurs nous ont transmis, nous nous persuadons que la peinture de tableaux, à Rome, est une occupation de gens aisés, tout comme l'étude du grec.

Nous ne pourrons en prendre connaissance directement : la fragilité de la matière fut cause d'un anéantissement total, irrémédiable. Il y eut — on l'a constaté par leurs empreintes sur l'enduit — des panneaux de bois peint incrustés dans des murs de Pompéi [3] ; ils ont disparu. C'est tout juste si, grâce à la siccité merveilleuse des sables de l'Égypte, sont revenus au jour, dans une maison de Tebtynis, quelques peintures sur panneaux de bois tombés de la paroi

1. F. Weege, *Oskische Grabmalerei* (*Jahrb. des Inst.*, XXIV [1909], p. 99-162).
2. *Exped. Ernst Sieglin, Ausgrabungen in Alexandria*, Leipzig, I (1908), f°, pl. LXII : cf. pl. LXIV.
3. Cf. Donner von Richter, *Röm. Mitth.*, XIV (1899), p. 119-140.

où les soutenaient des cordonnets de chanvre ; ils gisaient en débris sur le sol ; on a pu heureusement les reconstituer [1]. Mais en somme nous n'avons de cet art qu'un aperçu par les copies fort libres que des fresques nous en offrent ; celles-ci montrent encore comment étaient généralement compris et fixés au mur les tableaux encadrés, parfois munis de volets protecteurs [2].

Dans quelle mesure la technique de ces peintres est-elle chose grecque ou invention latine ? Il n'est point aisé de s'en rendre compte. Nos sources écrites sur la matière sont presque uniquement de basse époque : Pline, Pausanias, Lucien, Élien, Athénée rapportent des traditions déjà lointaines, mais vraisemblablement altérées ; les théories du premier, tout spécialement, ont rencontré chez les archéologues une sévérité très compréhensible. On ne peut mettre en doute néanmoins les récits d'après lesquels la Rome primitive attira libéralement les peintres grecs ; les décorateurs du temple de Cérès, au commencement du ve siècle, s'appelaient Gorgasos et Damophilos ; des Romains d'adoption, comme Pacuvius de Brindes (IIe siècle av. J.-C.) et Lycon, natif de l'Asie Mineure, enluminent, l'un le temple d'Hercule au *Forum Boarium*, l'autre celui de Jupiter à Ardée ; il y aurait à citer encore beaucoup de noms helléniques avant celui du Romain Fabius Pictor qui couvrit de peintures, en 304, le temple de *Salus* à Rome. Ce Fabius ne nous est point signalé comme un novateur ; il est à présumer que, disciple des Grecs, il copia leurs procédés et leurs formules. Une fresque retrouvée sur l'Esquilin (fig. 372) date incontestablement de la République ; or elle rappelle la peinture décorative des Hellènes, par la division des sujets en zones superposées, comme sur les vases peints, par le fond blanc ou jaunâtre, crémeux, sur lequel se profilent les personnages, d'ailleurs tout romains de silhouette, enfin par ce fait que le nom de chacun d'eux est indiqué au-dessus de lui.

Que valaient les vieux essais romains de peinture d'histoire, tels que les ouvrages reproduisant les épisodes des guerres puniques ? Messala exposait en 256 dans la *Curia Hostilia* un tableau représentant sa victoire de Sicile sur Hiéron et les Carthaginois. Mancinus, qui le premier avait forcé les remparts de Carthage, montra au peuple sur le Forum l'image de cet assaut [3]. Peinture électorale, a-t-on pu dire, et non sans trivialité, c'est probable. Ces

1. Rubensohn, *loc. cit.*, p. 1-25, pl. I-II.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2516 (Rome) et 5651-5652 (Pompéi).
3. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 22-23.



Fig. 372. — Fresque d'époque républicaine.

tableaux étaient portés solennellement dans les triomphes ; dans l'un de ces cortèges défilèrent les panoramas prétendus de chacune des 134 cités soumises par Scipion en Asie. Sous forme allégorique on développait des contrées entières, avec les fleuves et les montagnes ; Sempronius Gracchus exhiba une carte de la Sardaigne, conquise par lui, et des scènes de combats ; quelques-unes étaient conçues comme de véritables charges, pour dérider et séduire la populace [1]. Tout cela ne devait guère dépasser le niveau de nos bariolages de toiles foraines, ou de nos décors pour petits théâtres provinciaux. La disparition de ces ébauches est surtout regrettable en ce qu'elle nous enlève toute possibilité de saisir sur le vif l'empreinte du goût romain, exclusivement romain, les seuls documents de cette sorte qui nous ont été conservés ayant une origine gréco-romaine, même ceux des régions occidentales, tout médiocres qu'ils sont.

Les Grecs surent d'ailleurs, avec leur souplesse coutumière, adapter leurs talents à la commande nouvelle ; en ce sens on peut parler hardiment de peinture romaine, négligeant la race du peintre et ne s'arrêtant qu'à la date ou aux sujets. Ainsi devons-nous retenir, parmi les matériaux de cette étude, les fresques de Dèlos, si difficiles à situer chronologiquement, mais dont les figures, pour une bonne part, « s'expliquent à peu près exclusivement par la religion domestique romaine [2] », a-t-on écrit ; disons tout au moins qu'elle aide grandement à les interpréter, car il y a des marques certaines de contamination [3].

Notre répertoire le plus considérable sera naturellement le grand ensemble des peintures campaniennes (Pompéi, Herculanum, Boscoreale), encore en place ou transportées au musée de Naples. Celles de la région de Rome qui ont été exhumées avant 1878 sont au Vatican ou au Latran ; depuis lors c'est le musée national des Thermes qui bénéficie des trouvailles. Celles-ci ont eu lieu dans la capitale même, sur l'Esquilin, au Palatin (Maison de Livie), sur le Pincio [4], dans les ruines de la Maison Dorée [5], ou aux portes de

1. P. Girard, *La peinture antique*, Paris, [1891], 8°, chap. v.
2. Bulard, *Dèlos*, p. 88.
3. Cf. P. Roussel, *Dèlos colonie athénienne*, Paris, 1916, 8°, p. 277-280.
4. E. Katterfeld, *Röm. Mitth.*, XXVIII (1913), p. 99-102.
5. Fouilles récentes de Weege, *Das Goldene Haus des Nero* (*Jahrb. des Inst.*, XXVIII [1913], p. 128-244). Photographies et restaurations, en noir ou en couleurs. Le champ de ruines portait jadis diverses dénominations (telles que thermes de Titus) qui doivent être abandonnées. Fragments décoratifs de même origine au British Museum.

Rome : Ostie [1], tombeaux de la Voie Latine [2]. A Tibur, les fresques abondaient dans la Villa d'Hadrien : les zones purement décoratives sont encore visibles sur une très faible partie des murs extérieurs, et quelques fragments authentiques isolés sont chargés d'arabesques; mais rien ne subsiste des grandes compositions, inspirées de tableaux célèbres, copiées en 1801 par un peintre, selon Penna qui en a reproduit les croquis. « Il est probable que ces dessins doivent leur mauvaise réputation, non à un faux complet, mais à la préoccupation de vouloir, en la restaurant, trop préciser une œuvre très maltraitée par le temps. » Cette appréciation de M. Gusman [3] semble la plus judicieuse. Quant aux stucs, dont le coloris était, à Tibur, le principal attrait, ils ne nous sont plus connus que par les levés consciencieux de Ponce ; nous n'en avons pu apprécier que le dessin et les sujets. C'est le cas d'un certain nombre de peintures antiques disparues dans les derniers siècles [4].

Dans les provinces, les spécimens sont rares : des fragments ont été retrouvés en Sicile (Maison du Centuripe) [5], en Égypte, dans des maisons du Fayoum [6] ; à Pétra [7] ; en Grèce, à Théra [8], à Éleusis [9] ; quelques-uns en Illyrie, dans une villa de Pola [10] ; d'autres en Germanie, près de Bonn [11], de Trèves [12], de Novaesium (Neuss) [13] ; et encore en Gaule [14], notamment à Nizy-le-Comte (Aisne) [15] — actuellement au musée de Laon —, dans l'ancienne église de Saint-Martin, d'Angers [16], sur la montagne Saint-Just à Lyon [17], à Lille-

1. L. Paschetto, *Dissertazioni della Pontif. Accad. rom. di arch.*, série II, X, 2 (1912), p. 465-471, fig. 152 et suiv.
2. Petersen, *Monumenti*, VI, pl. XLIX-LIII, et O. Marucchi, *Nuovo Bullett. di arch. cristiana*, XVII (1911), p. 209-235, pl. IX-XV.
3. *Villa de Tibur*, p. 215-218, fig. 305-314.
4. Tombeau des Nasonii, d'après des dessins du XVIIe siècle, à Windsor : A. Michaelis, *Jahrb. des Inst.*, XXV (1910), p. 101-126. Cf. aussi T. Ashby, *Papers of the British School at Rome*, VII (1914), p. 1-62, pl. I-XXIV.
5. P. Orsi, *Notizie degli Scavi*, 1902, p. 410 et suiv.
6. Rubensohn, *Jahrb. des Inst.*, XX (1905), p. 1-25.
7. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901, 4°, p. 11-32, pl. I (date : vers 259).
8. *Thera*, Berlin, III (1904), f°, pl. I-IV (époque des Antonins probablement).
9. D. Philios, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1888, p. 77-82, pl. IV (sous Hadrien).
10. Schwalb, *Pola*.
11. F. Hettner, *Bonner Jahrbücher*, LXII (1878), p. 64-74, pl. III-VI.
12. Cf. Wilmovsky, *Die röm. Villa zu Nennig*, Trèves, 1868, f°, p. 20 et suiv.
13. C. Kœnen, *Bonner Jahrbücher*, CXI/CXII (1904), p. 177, fig. 8.
14. Cf. Blanchet, *Édif. de la Gaule*.
15. Éd. Fleury, *Gazette archéologique*, III (1877), p. 197-210, pl. XXXIV-XXXVI.
16. Cf. Héron de Villefosse, *Bull. arch. du Comité*, 1909, p. CXLI et suiv.
17. Blanchet, *op. cit.*, p. 56.

bonne [1] (Seine-Inférieure). En Tunisie, les musées de Sousse et de Sfax abritent différents morceaux ; on a remis au jour un cippe dont chaque face portait un sujet peint [2] et retrouvé des fresques à Utique [3] ; d'autres ont été notés en Algérie [4].

Enfin un de nos éléments principaux d'information, ce sont les portraits gréco-égyptiens, du temps de l'Empire, sur des tablettes encastrées à une extrémité — et au sommet — de ces momies-sarcophages dont on a de nombreux modèles. Mais les portraits peints sur la toile même du linceul de la momie, comme ceux d'Antinoé, sont des produits de l'art copte et non de l'art gréco-romain.

De rares peintures sur verre nous permettront quelques observations. Quant aux vases de terre cuite, ils ne reçoivent plus alors, depuis longtemps, qu'une ornementation en relief.

Cette énumération incomplète montre les difficultés qu'on éprouve à rassembler les monuments de la peinture. Aucun inventaire global n'en a été fait [5] ; même pour la Campanie, les *Wandgemälde* de Helbig n'ont été tenus à jour par Sogliano que jusqu'en 1879. La règle est l'éparpillement. Peu de reproductions en couleurs [6], et leur fidélité, naturellement, ne saurait être garantie.

Dans cet ensemble, on ne voit guère de morceaux qui relèvent du grand art. Des ouvrages de haute valeur, les Romains s'en sont procuré en pillant les monuments grecs : ils savaient fort bien enlever d'une paroi l'enduit coloré qui la recouvrait et l'appliquer sur un fond ; ils en faisaient des *tabulae marginatae*, *ligneae formae*, parements de murailles fixés sur des planches et entourés d'un rebord ; mais le bois n'a pas résisté à l'action du temps. Les simples répliques se ressentent de la médiocrité du peintre, et de la vulgarité du client, et il en est de très composites.

En conclusion, nous sommes conduits à discuter en détail des procédés mis en œuvre par le peintre d'époque romaine, puisque l'on sait si mal où est l'emprunt, et où la nouveauté.

Nous ne dirons qu'un mot d'un art qui prit aux siècles suivants un développement considérable, d'abord en Orient, puis en Occident,

1. *Rev. arch.*, 1913, I, p. 194-196, fig. 5-7.
2. A. Merlin, *Bull. arch., du Comité*, 1912, p. CCXIV, pl. LXXXII.
3. Id., *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1913, p. 114.
4. V. Waille, *ibid.*, 1894, p. 289-293 (Cherchel).
5. Les *Denkmäler der Malerei des Altertums* de Paul Herrmann, à Munich, chez Bruckmann, paraissent avec lenteur depuis 1906, en gr. f°, à un prix exorbitant.
6. Principal répertoire : les *Monumenta Pompeiana*.

et qui produisit des chefs-d'œuvre, l'illustration des manuscrits. Notre connaissance de la miniature romaine se réduit presque à rien [1], et les plus anciens ouvrages conservés datent des tout derniers temps de l'Empire. Le *Chronographe de 354*, fait pour les fils de Constantin, nous est même parvenu en copies de très basse époque et bien plus faibles que l'original, qui fut exécuté à Rome par un artiste oriental, mais dans la tradition hellénistique [2]. On y retrouve, encadrant des compositions pittoresques (les Mois) et des allégories (les Villes,) les architectures fantaisistes du dernier style pompéien. Pompéiens aussi, par le style, *l'Iliade* de Milan et le *Virgile* du Vatican ; le goût alexandrin y est très sensible ; les costumes des IIIe-IVe siècles y abondent. Mais les détails de facture, certains procédés techniques font en réalité de ces ouvrages, et de la *Genèse* de Vienne, des prototypes byzantins. D'autre part, les figures peintes du manuscrit célèbre de Térence, malgré le contexte, appartiennent à l'art chrétien.

§ II. — *Les surfaces peintes.*

Les Grecs et les Romains ont, comme nous, peint sur des matières très diverses [3] : quelquefois directement sur la pierre ; peut-être sur ardoise, si ce détail est vrai d'un « portrait » de Cléopâtre provenant de la Villa d'Hadrien, qu'on ne connaît plus que par une vieille gravure [4], et s'il faut voir une œuvre antique dans la célèbre « Muse » de Cortone, dont nous reparlerons ; plus fréquemment sur marbre, surface favorable grâce à son beau poli — c'était la matière de fond de certains monochromes retrouvés en Campanie, un à Pompéi, cinq dans une luxueuse demeure d'Herculanum, sortes de camaïeux, prenant l'aspect de dessins au crayon rouge, avec ou sans retouches en jaune ; on s'accorde à les considérer comme des copies romaines très soignées d'œuvres hellénistiques ou même plus anciennes [5]. Ce procédé s'inspire de la déco-

1. N. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, trad. Trawinsky, Paris, I (1886), 4°, p. 65 et suiv.
2. J. Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354* (*Ergänzungsheft I. zum Jahrb. des Inst.*), Berlin, 1888, gr. 8°.
3. Blümner, *Technologie*, IV, p. 414 et suiv. ; Wörmann, *Malerei*, p. 96 et suiv.
4. Gusman, *Villa de Tibur*, p. 218, fig. 315.
5. C. Robert, *Hall. Winckelmannsprogr.*, XIX (1895), XXI-XXIII (1897-99), XXIV (1903) ; P. Gusman, *Rev. de l'art anc. et mod.*, 1909, II, p. 117-128.

ration des vases à fond blanc ; il est purement grec, comme les sujets traités, et ne semble pas s'être beaucoup maintenu dans la suite des temps. Nous ne voyons pas non plus que les Romains se soient volontiers approprié une autre méthode hellénique : la peinture sur argile, pour offrandes votives à bon marché. D'après les textes, des portraits furent exécutés sur ivoire [1].

De la peinture sur verre [2] nous avons quelques rares échantillons très précieux : un fragment de médaillon de Pompéi [3] ; des vases trouvés en Algérie [4] ; d'autres provenant de Gaule : vase de Nîmes, vase de Fraillicourt (Ardennes) — qui a dû disparaître dans la destruction du musée de Reims par les Allemands en 1914 — ; vase du Piémont, au musée de Turin ; vases des musées de Cologne et de Bonn [5], ce dernier gardant ses couleurs moins éteintes grâce à la superposition originelle d'un vernis. Voilà des lieux de trouvailles bien dispersés ; mais l'analogie des sujets a permis de rapprocher la plupart de ces exemplaires d'un vase trouvé à Kertch qui, daté au plus tard du milieu du Ier siècle avant notre ère, reste assez étranger au monde romain. Ce sont tous, très probablement, des produits grecs d'exportation, mais d'époque indécise. L'archéologie chrétienne, qui doit faire une si large part à la verrerie, ne connaît qu'un nombre infime de verres peints, et encore de date très basse (IVe-VIe siècles apparemment) [6].

On a peint beaucoup sur toile — tel le Néron de 120 pieds de haut, qui brûla — et sur volets de bois, mais ces matières fragiles résistent si peu à l'action du temps que nous n'en aurions plus de souvenir palpable sans les portraits, conservés dans les sables du désert égyptien. Les bois employés étaient le tilleul, le cèdre, le sycomore ; on en faisait des planchettes très minces (1 centimètre au plus), les fibres étant d'habitude disposées verticalement. Les portraits sur toile venus jusqu'à nous sont plus rares ; ils se retrouvent surtout dans les momies d'enfants. Toujours, du reste, un apprêt s'interposait entre la couleur et son support. Sur

1. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 147.
2. Morin-Jean, *La verrerie en Gaule*, p. 248 et pl. I ; *Bull. des Antiq. de France*, 1913, p. 376-387 (Michon) ; 1914, p. 256-259 (Villefosse) ; 1915, p. 246-249 (Chapot).
3. G. Spano, *Notizie degli Scavi*, 1910, p. 382, fig. 3.
4. Héron de Villefosse, *Rev. arch.*, 1874, I, p. 281-289, pl. VIII-IX.
5. A. Kisa, *Das Glas im Altertume*, Leipzig, 1908, 8°, p. 818 et suiv. : p. 847, fig. 343.
6. H. Leclercq, *Manuel d'archéol. chrét.*, Paris, 1907, 8°, II, p. 496 et suiv., fig. 332 et suiv.

le bois, c'était la *cretula* de Pline, mélange de craie et de colle, ou bien de colle et de gypse calcaire, une sorte de ciment à prise rapide. La toile était montée sur un cadre carré et recouverte d'une fine couche de stuc ; dans certains cas, on collait plusieurs toiles l'une sur l'autre.

Pour la peinture murale, on revêtait d'abord le mur d'un enduit, *tectorium* [1]. Sur sa composition nous avons des données théoriques chez les auteurs. Selon la recette de Pline, la paroi doit recevoir trois couches de chaux et de pouzzolane, et deux couches de chaux et de stuc marmorin. Vitruve demande un premier badigeon grossier, puis trois couches de chaux et pouzzolane, trois de ciment marmorin. Chacune s'applique pendant que la précédente est encore humide ; les trois premières principalement doivent former une masse vraiment compacte. En réalité, il y a quelque flottement dans l'application de ces règles ; le détail varie dans le temps et dans l'espace : pour une seule localité, on distingue plusieurs méthodes d'une maison à l'autre ; dans la même villa près de Pola [2], l'enduit à fresque change suivant qu'il couvre l'extérieur des gros murs, l'intérieur des logis ou un simple colombage. A Délos, le stuc, de chaux et de marbre pilé, forme une couche superficielle de 2 à 5 millimètres, qui repose sur une ou plusieurs couches de mortier ; un autel porte 12 couches successives [3]. A Pompéi et à Rome, dans les bâtiments de bonne construction, les lits de mortier sont supprimés, mais ceux de sable et de stuc constituent un revêtement moyen de 7 à 8 centimètres.

Dans les provinces, on ne craignait pas d'étendre un enduit sur un simple treillis de roseaux ; c'est ce qu'indiquent les stries semi-cylindriques et verticales marquées sur des quartiers de mortier retrouvés à Cherchel, qui étaient coloriés sur la face opposée [4].

L'épaisseur de l'enduit dépendait de la matière du mur. Ainsi on dut la réduire dans les catacombes [5], dont le tuf granulaire peu résistant supportait mal le poids d'un revêtement trop lourd. Peut-être y eut-il d'abord des accidents ; des fragments de peinture se

1. Jardé, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.* Nous complétons ici nos indications du t. I, p. 30 et suiv.
2. Schwalb, *Pola*, p. 35.
3. Bulard, *Délos*, p. 17 et 180 et suiv.
4. Waille, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1894, p. 289 et suiv.
5. Leclercq, *op. cit.*, II, p. 140 et suiv. ; J. Wilpert, *Sulla tecnica delle pitture cimiteriali* (*Dissertazioni della pontif. Accademia rom. di arch.*, série II, V [1894], p. 199-219), et *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903, f°.

seront détachés, surtout des soffites à surface plane, qu'on remplaça peu à peu par des voûtes ; mais dès le principe on imagina de fixer le stuc avec des clous de fer ; même sur des parois verticales, on fit usage de chevilles en ciment. En tout cas, l'enduit ne dépassait jamais un centimètre ; jusqu'au IIIe siècle avancé, il se compose exclusivement de deux couches ; par la suite on se contente souvent d'une seule, et il y a là un précieux repère chronologique. Vers la même date aussi, on se borne, dans un grand nombre de cubicules, à revêtir d'enduit les seules parois à fresques ; auparavant on les en couvrait toutes, mais les stucs à peindre étaient d'une pâte plus fine ; d'ailleurs, en général, les plus anciens sont les mieux exécutés.

Pour obtenir la finesse du grain, on donnait tous ses soins au broyage du calcaire ; Vitruve prescrivait de tamiser la poussière du marbre dans des cribles de plus en plus serrés.

La force des revêtements offrait un avantage qui a été finement souligné. Dans les fresques renommées de la Renaissance, tout le champ n'est pas exactement dans le même plan ; il y a des lignes de suture. Chaque matin, le stucateur posait la portion d'enduit que le peintre devait couvrir avant le soir ; de là des raccords difficiles à masquer. A Pompéi, on appliquait le stuc sur tout le mur à la fois ; l'enduit, bien plus épais, gardait plus longtemps son humidité, peut-être cinq ou six jours. « Le peintre pouvait ainsi peindre d'une affilée tout son tableau, sans avoir à compter avec ces reprises et ces remaniements du fond [1]. »

§ III. — *Matières et instruments.*

Les instruments du peintre ne nous sont pas tous parfaitement connus. Le plus essentiel était naturellement le pinceau, assez analogue au nôtre et manié de même, entre le pouce et l'index [2], au rebours des peintres de vases grecs qui le saisissaient à pleine main, à la façon des Japonais. En revanche, la palette n'était point percée d'un trou comme celui où les modernes engagent le pouce gauche ; c'était — une peinture d'Herculanum (fig. 373) [3] en témoigne — un plat ovale tenu par le bord ou posé sur la paume de la main, et où l'on

1. G. Perrot, *Histoire de l'art*, IX (1911), p. 196.
2. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5653 et 5654.
3. D'après le *Mus. Borb.*, VII, 3.

mélangeait les couleurs, enfermées dans des pots réunis en boîte [1].

La plupart des outils nécessaires s'étaient conservés dans une sépulture gallo-romaine, explorée à Saint-Médard-des-Prés, en Vendée, qui semble bien celle d'une femme adonnée à la peinture



Fig. 373. — Femme peintre au travail.

(fig. 374) [2]. Il y avait là notamment des vases plats de terre cuite et plusieurs en verre, contenant encore des restes de cire et de résine, de petits godets, un mortier en bronze, un autre en albâtre, à bec

1. Cf. le bas-relief Saglio, *op. cit.*, fig. 5655), par malheur légèrement suspect.

2. D'après Benjamin Fillon, *Description de la villa et du tombeau d'une femme artiste gallo-romaine*, Paris, 1849, 4°, pl. IV-V. Les « instruments de peintre » trouvés en Crimée (*Arch. Anzeiger*, XXVII [1912], p. 350, fig. 38) sont plutôt ceux d'un chirurgien.

de déversement, avec deux petits pilons pour broyer les pigments, une palette en basalte, un étui cylindrique qui renfermait deux spatules de bronze, chacune ayant une de ses extrémités en pointe et la seconde lancéolée ; dans cet instrument il faut voir évidemment le cestre (κέστρος, *vericulum*) [1] ; en outre, deux pièces énig-

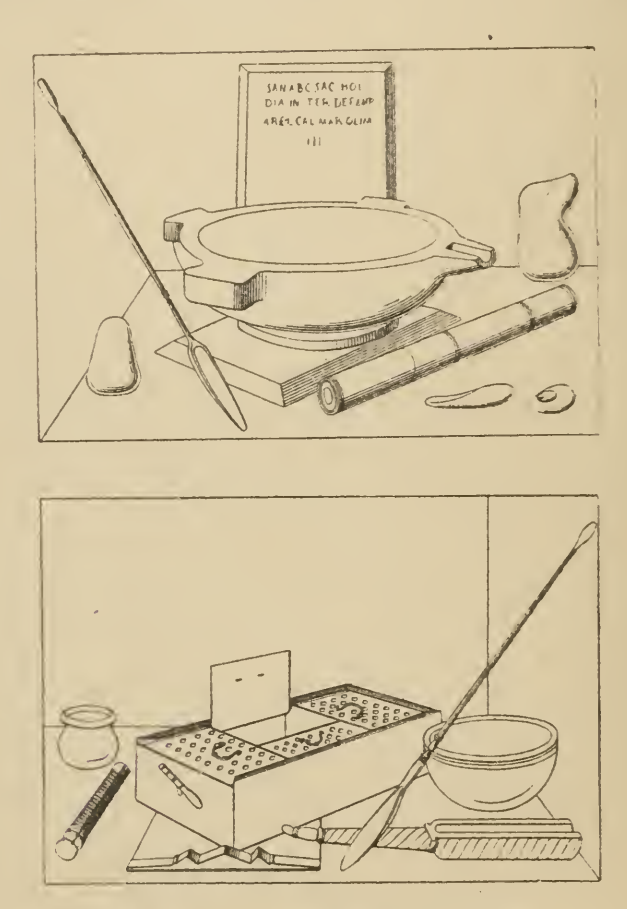


Fig. 374. — Instruments du peintre.

matiques : un ustensile creusé en forme de tuile, et une grande boîte en bronze, dont le couvercle est percé d'une foule de trous. Cette dernière passe généralement pour une boîte à couleurs, et Perrot [2] tenait l'autre pour « un récipient qui, au cours du travail, aurait été posé, rempli de braise en ignition, à portée de la main du peintre. Celui-ci l'aurait manié par son long manche et y aurait, de moment en moment, réchauffé ses outils ». La peinture à l'encaustique exigeait en effet des cautères et des fourneaux. Il est cepen-

1. Autres spécimens trouvés près de Falaise (Perrot, *op. cit.*, fig. 89).
2. *Ibid.*, p. 200.

dant plus probable que le brasero pour chauffer les fers doit être reconnu dans la pseudo-boîte à couleurs, dont le couvercle en écumoire s'expliquerait beaucoup mieux en cette hypothèse [1].

Les compas rendaient encore des services aux peintres pour le tracé des courbes et les réductions proportionnelles des copies ; on en a retrouvé quelques-uns, ainsi que des traces laissées par la pointe de cet instrument [2].

Les peintres de tableaux mobiles posaient leurs planchettes sur des chevalets fort analogues aux nôtres, comme l'attestent des représentations pompéiennes d'ateliers.

On a récemment découvert, dans le Limbourg belge, un dépôt du IVe siècle de notre ère, comprenant une boîte de bronze avec des pinceaux et des couleurs en godets, d'autres en pains [3] ; d'après l'analyse chimique, toutes avaient été préparées à la gomme arabique et seraient donc des couleurs d'aquarelle ; les pigments organiques sont en majorité et il y en a dans le nombre que les artistes n'emploient plus aujourd'hui. Cette question des ingrédients, chimiques ou autres, est assez obscure [4] ; nous n'avons d'ailleurs pas à nous y appesantir ici ; pour la composition des couleurs, les liants, les siccatifs, beaucoup d'incertitudes subsistent, nous l'allons voir.

§ IV. — *Procédés* [5].

On ne peut plus guère mettre en doute que les anciens aient pratiqué concurremment trois modes de peinture : la *peinture à fresque*,

1. Cf. Ad. Reinach (p. 65) et Berger (p. 464), ouvrages cités plus loin, à la note 5.
2. Blanchet, *Édif. de la Gaule*, p. 64.
3. E. Rachlmann, *Röm. Mitth.*, XXIX (1914), p. 220-239.
4. Cf. A. P. Laurie, *Greek and Roman Methods of painting*, Cambridge, 1910, 8°. Voir les analyses résumées dans Flinders Petrie, *Hawara*, Londres, 1889, 4°, p. 11 : N. Spiegel, *Blätter für das bayer. Gymnasial-Schulwesen*, XLI (1905), p. 433 et suiv.
5. Notions techniques développées d'abord dans le mémoire d'O. Donner von Richter (peintre de son état, qui a étudié sur place les monuments pompéiens), *Abhandlung über die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung untersucht und beurtheilt*, en tête des *Wandgemälde* de Helbig. Ajouter H. Cros et Ch. Henry, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens*, Paris, 1884, 8°, ouvrage d'excellents techniciens. Un autre peintre, Ernst Berger, a contesté les conclusions de Donner : *Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik*, dans les *Technische Mittheilungen für Malerei*, d'Ad. W. Keim, Munich, 1893-94 (avec controverses). Donner a critiqué ce travail (même revue, 1903). Réplique de Berger, *Beiträge*,

la *peinture à la détrempe* et la *peinture à l'encaustique*, sans parler d'une combinaison des deux dernières, dite *détrempe cirée* ou *à cire brûlée*.

A. — La *peinture à fresque* (*al fresco*, disent les Italiens), s'exécute, comme son nom l'indique, sur l'enduit *encore frais* d'une muraille. Elle n'emploie que des couleurs délayées dans l'eau et de nature minérale ; la chaux de l'enduit attaquerait, et noircirait en les décomposant, toutes matières organiques, couleurs ou liaisons, d'origine animale ou végétale. La liberté du peintre est ainsi fort limitée ; en revanche, la chaux sert de fixateur aux tons déposés par le pinceau : elle projette un hydrate qui, au contact de l'air, se combine avec son acide carbonique et crée peu à peu, sur tout le champ, une mince et transparente pellicule de carbonate, glacis assez dur pour résister à un lavage et aux effets des intempéries [1].

Des critiques pointilleux [2] ont bien affirmé, à la suite de recherches microchimiques, qu'on rencontrait presque sans exception, dans les peintures murales, des parcelles organiques ; mais celles-ci sont en quantités si minimes que leur influence est négligeable ; on n'a pas dû les introduire volontairement ; elles se seront trouvées à l'état naturel dans l'eau ou dans le sable.

Ce procédé existait dès l'époque égéenne ; on l'utilisa de très bonne heure en Italie : d'anciennes peintures qu'on admirait au Ier siècle de notre ère, selon Pline, dans de vieux temples du Latium, à Ardée et Lanuvium, étaient certainement des fresques, qui avaient gardé leur fraîcheur malgré la disparition des toitures et les accidents atmosphériques qui en pouvaient résulter.

Les peintures campaniennes et celles qu'on a retrouvées à Rome relèvent essentiellement de la technique à fresque ; Mazois l'avait aussitôt pressenti ; Donner confirma cette vue, ayant expérimenté

I-II. Folge, Munich, 1904, 8°. Résumé des idées de Berger, par H. Blümner, dans les *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum*, 1905, I, p. 202-219 ; confirmation de Donner par F. Gerlich, *ibid.*, 1908, I, p. 127-147 ; examen par un troisième peintre, O. Breitschedel, *Zur Technik der römisch. pompejan. Wandmalerei*, Munich, 1911, 8°. G. Perrot, *op. cit.*, p. 187 et suiv., approuve Donner. Pour les fresques catacombales, plus haut, p. 11, note 5. Tout cela concerne la peinture murale. Pour les portraits sur bois, étude récente d'Ad. Reinach (*Rev. arch.*, 1914, II, p. 32-53 ; 1915, II, p. 1-36). qui utilise notamment la Préface de Donner au *Catalogue de la Collection Graf*, Paris, 1890 ; Flinders Petrie, *op. cit.*, et Edgar (cf. notre t. I, p. 533, note 1).

1. Perrot, *op. cit.*, p. 187-188.

2. Berger, *op. cit.* ; E. Raehlmann, *Ueber die Maltechnik der Alten*, Berlin, 1910, 4°, p. 91.

lui-même les procédés entre lesquels on hésitait ; Cros et Henry appuyèrent de leur autorité cette opinion, qui se fonde notamment sur les analyses chimiques de quelques stucs de Pompéi : on n'y a reconnu que les couleurs minérales habituelles à la fresque ; aucune trace de cire, dont use l'encaustique, ni des liants de la détrempe, œufs, gomme ou lait. Et cela est vrai aussi bien des grandes compositions à sujets que des simples bandes colorées ou des panneaux à ton unique. M. Gusman [1] — dont on peut hésiter à adopter l'opinion — croit au contraire que les premières furent faites à la détrempe. Letronne [2] de même, mais bien plus tôt, affirmait que les anciens s'étaient servis de la fresque tout juste « pour appliquer des teintes plates sur un fond ou y tracer des ornements de peu d'importance ». Berger seul [3] a supposé l'emploi de l'encaustique, surtout parce qu'en beaucoup de peintures murales on remarque plusieurs couches superposées ; mais le système de la fresque n'y met nullement obstacle : à Nizy-le-Comte, le décorateur avait d'abord posé un ton général et laissé sécher cette première couche avant de passer aux sujets décoratifs. Donner et d'autres ont admis, sans plus, que, dans quelques tableaux particulièrement soignés, le peintre, ayant besoin, pour certains effets, de couleurs que la chaux humide aurait décomposées, les ajouta après coup, sur l'enduit sec, par le procédé de la détrempe ; mais c'étaient là des retouches exceptionnelles et dont on n'a même pas la preuve absolue.

Ce qui vient à l'appui de cette thèse, ce sont les observations parallèles qu'a permises l'étude des monuments chrétiens. « M. De Rossi nous a assuré qu'il ne connaissait aucune peinture à l'encaustique dans les catacombes ; la technique serait la fresque, terminée parfois par la détrempe [4]. » Ces peintures souterraines sont postérieures, il est vrai, aux monuments de Campanie. Par contre, des ouvrages plus anciens conduisent à une conclusion catégorique et toute pareille : à Délos « le pinceau s'était par places enfoncé dans l'enduit encore insuffisamment consistant ; de sorte que les contours des objets et les grandes lignes du dessin y demeurent visibles après disparition complète des couleurs [5] ». Les stèles peintes trouvées un peu partout (Phénicie, Égypte, etc.) tra-

1. *Pompéi*, p. 374-378.
2. *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, Paris, 1836, 8°, p. 370.
3. De même G. Gasparetz (*Archaelogiai Ertesitö*, XXXI [1911], 5 ; XXXIII [1913], 1 : analyses chimiques de couleurs tirées de reliefs provinciaux).
4. Cros et Henry, *op. cit.*, p. 59, note 6 ; cf. Wilpert, *Le pitture*, p. 3, 6-7.
5. Bulard, *Délos*, p. 85 et suiv.

hissent le même procédé ; il y a persistance sans arrêt d'une technique qui a prévalu.

B. — Pourtant les anciens ont eu aussi recours au système de la *détrempe* (*a tempera* dans le langage des Italiens) — les Égyptiens l'avaient inauguré dans leurs hypogées. Procédé excellent, limité aujourd'hui aux travaux de l'espèce la plus vulgaire, ou à l'aquarelle, art d'amateurs. Et ce demi-abandon est regrettable, car la fraîcheur de tons que gardent, malgré l'action des siècles, des tableaux ainsi exécutés nous montre la valeur de la détrempe au point de vue de la conservation. « Des couleurs mélangées avec une substance qui sert à les lier [1], « telle que l'œuf [le jaune et le blanc, ou le jaune seul], le jus de figuier, le lait, la colle [animale], la gomme, etc., sont appliquées sur un enduit de même nature, par exemple sur une préparation de craie ou de plâtre mélangée de colle. Lorsque la matière liante est en trop grande quantité, les couleurs appliquées se sèchent au contact de l'air ; la peinture se fendille, se brise et tombe ; d'où la nécessité d'appliquer les couleurs en couches minces et de bien sécher avant de retoucher [2]. »

Nous avons toutefois fort peu d'ouvrages antiques à la détrempe ; il faut probablement ranger dans cette classe les monochromes sur marbre, où le modelé est obtenu par des traits fort déliés, qui supposent l'emploi d'un pinceau très fin étalant peu de couleur. Mais c'est principalement sur bois que l'on peignait ainsi. Industriellement on usait de cette méthode pour protéger les surfaces exposées à l'air des poutres qui formaient l'armature des constructions légères, en moellons ou en pisé ; plus rien n'en a survécu. Des spécimens plus artistiques de la détrempe nous sont fournis — bienfait de la sécheresse extrême — par les cartonnages des momies et par un très petit nombre de ces portraits gréco-égyptiens sur panneau de bois.

Ceux qui relèvent de cette technique présentent une « peinture mince, très unie, d'un aspect pulvérulent ou lisse, sans rien d'éclatant ou de lustré », aux « couleurs mates et claires », d'un « dessin correct et classique », donnant une « impression de pastel ou d'aquarelle [3] ». Finesse, légèreté, gaieté, élégance discrète, ce sont là en effet les caractéristiques de la détrempe.

C. — Tout autres celles de l'*encaustique*, dont nous avons des échantillons bien plus nombreux dans la série des portraits égyp-

1. Cf. Laurie, *Greek and Roman Methods of painting*, p. 18 et suiv.
2. Cros et Henry, *L'encaustique*..., p. 89.
3. Ad. Reinach, *Rev. arch.*, 1914, II, p. 53.

tiens : la figure sur ardoise de Cortone a été exécutée de la même manière. Ces portraits, nous le verrons, n'ont vraisemblablement pas été faits spécialement pour s'encastrer dans une gaine de momie ; remarque qui nous éclaire sur les procédés de la peinture de chevalet, plus largement envisagée. Cette méthode donne des « couleurs brillantes et lustrées », des « couches épaisses formant parfois des empâtements et des rehauts, surtout dans le style très libre qu'on peut qualifier d'impressionniste [1] ». Les couleurs à la cire, qui sont à la base de ce travail, révèlent leur présence par l'épaisseur de la couche et par les inégalités de la surface ; celles-ci n'ont pas été abattues ou aplanies : une telle minutie ne pouvait être exigée d'un peintre à bon marché.

La peinture à la cire a dû commencer en Égypte même, où la température élevée suffisait à maintenir cet élément en fusion [2] ; quand elle se propagea dans les pays plus septentrionaux, il fallut se servir du cautère pour opérer les retouches et donner le fondu ; et c'est alors qu'elle prit le nom sous lequel elle est connue. Elle offre d'immenses avantages, que Cros et Henry ont bien mis en lumière [3], après avoir personnellement exécuté, selon les préceptes de Pline, des compositions qui se trouvèrent en effet présenter le même aspect que bon nombre de portraits égyptiens.

Toutes sortes de fonds conviennent à l'encaustique, pourvu qu'ils ne soient pas imprégnés d'humidité ; on s'en assure en étendant au pinceau une couche de cire blanche qu'on fait pénétrer, en chauffant, dans les pores de la surface. Et l'on corrige fort bien les erreurs du pinceau, car on peut retoucher indéfiniment, sans avoir à gratter entièrement les couleurs en cas de repentir — elles sont sèches presque instantanément. On évite même souvent de gratter ; on surcharge plutôt, et le relief ainsi obtenu donne au sujet l'accent particulier d'une œuvre modelée. Mais en outre, et surtout, la peinture à l'encaustique est très durable [4] ; elle « ne s'écaille pas ; elle ne peut s'altérer au soleil ou à la chaleur des appartements. La cire préserve des vers et de l'humidité la matière qu'elle recouvre. Elle attire très peu la poussière ; enfin le temps n'a sur elle presque aucune action ». Elle s'allie de plus à toutes les couleurs, privilège qui n'appartient qu'à elle.

1. Ad. Reinach, *ibid.*
2. Laurie, *op. cit.*, p. 62.
3. *L'encaustique...*, p. 85 et suiv.
4. Cf. F. Winter, *Arch. Anzeiger*, XII (1897), p. 132-136.

Comment cette méthode, qui semble presque abandonnée dans la peinture chrétienne, n'a-t-elle point pris le pas sur toutes les autres? Sans doute est-elle un peu plus lente et plus onéreuse ; la fresque sur enduit stuqué entraînait bien moins de dépenses. L'encaustique n'était donc pas indiquée pour les panneaux trop vastes.

D. — On l'a encore perfectionnée par un procédé mixte, la *détrempe cirée*, comme l'appelaient Cros et Henry, ou *à cire brûlée*, selon la qualification de Donner, qui en a le mieux exposé la technique [1]. La majorité des portraits égyptiens ont été ainsi exécutés, peut-être aussi les peintures murales de Tebtynis.

« La cire n'est pas combinée avec une essence, mais mélangée à l'état chaud avec du jaune et du blanc d'œuf, auquel on ajoute une goutte d'huile ; le tout, une fois broyé et pétri en une sorte de pâte, est mis en place au *cestrum*, puis brûlé au cautère. Ce procédé a l'avantage de permettre d'ajouter des traits à la détrempe et, par suite, de perfectionner et de pousser davantage le portrait. » La détrempe au pinceau s'emploie pour les fonds, étalés avec une brosse de soie, pour les draperies et les retouches; la cire avec le cestre pour les chairs. Ainsi, quant aux accessoires, qui forment arrière-plan ou, en quelque sorte, encadrent la figure, grande simplification : une méthode sommaire, en quelques traits rapides, et des tons amortis qui produisent comme une gradation des valeurs ; l'essentiel, le visage, résulte d'un travail bien plus serré et prend une grande intensité de vie. Pour cette partie de l'ouvrage, l'outil spécifique, et vraiment plein de ressources, c'est précisément le cestre. « Avec la partie dentelée, le peintre amincissait, divisait et réunissait les grosses couches de cire en grattant, en râclant ; avec la pointe en forme de lancette, il mariait les couleurs en les comprimant et les enfonçant les unes dans les autres ; tandis qu'avec le dos bombé il rétablissait la surface unie des parties trop profondément raclées ; enfin, avec la tige pointue et recourbée, il plaçait les points lumineux, les traits fins, par exemple le point brillant des yeux, les cils, les cheveux isolés..... Dans quelques portraits, on peut constater enfin que certains détails des chevelures, par exemple, ont été exécutés au pinceau avec de la cire rendue liquide par la chaleur... Pour achever le tableau, il reste à procéder à l'encaustication, qui se faisait en approchant un fer rougi ou un réchaud..... Le résultat

1. *Catalogue de la Collection Graf*, p. 30 et suiv. ; A. Reinach en cite les passages essentiels (*Rev. arch.*, 1914, II, p. 51 et suiv.).

est surprenant : les râclures trop fortes disparaissent instantanément ; les sillons les plus profonds se remplissent et tout le panneau se couvre d'une sorte de brillant analogue à celui que donne le vernis. »

L'emploi du vernis lui-même est douteux ; Laurie [1] l'admet pour les peintures d'Égypte. Les peintures de Saint-Martin d'Angers ne résistaient que fort mal à un lavage même prudent ; l'abbé Pinier réussit à les fixer avec un vernis à l'alcool [2].

Le peintre mariait les couleurs, avons-nous dit. C'était indispensable dans le portrait, où les nuances se fondent, se rejoignent par transitions insensibles. Dans la fresque, il semble qu'on se soit davantage accommodé des teintes plates : la chose va de soi pour certaines surfaces enluminées d'un ton unique ; mais nous voulons parler spécialement des panneaux à sujets. Ici nous sommes en présence d'une incertitude : les fresques parvenues jusqu'à nous sont fort endommagées ; les mieux conservées offrent surtout des tons simples ; pour les dégradés, les tons complexes en apparence, il est difficile de mesurer ce qui est dû à l'action du temps et de l'humidité. Les peintres de cette époque avaient d'ailleurs, on a pu le dire [3], une palette très complète. A Pompéi on emploie le blanc crayeux, l'ocre jaune, l'ocre rouge, le cinabre, l'indigo, le bleu égyptien, le jaune brûlé, la terre violacée, le rose tirant au garance, le vert clair, le ton chair, le violet, le noir. Dans les catacombes, les tons les plus courants sont le rouge, le brun, le jaune, le blanc, le vert : rarement le bleu et le noir ; en quelques cas seulement on constate des mélanges [4].

Comment s'exécutait l'esquisse? Sur certains ouvrages [5], on s'est rendu compte que les contours des divers motifs, avant d'être repris par le pinceau, étaient incisés à la pointe dans le fond encore humide. Des traces d'incisions ne se remarquent, dans les portraits égyptiens, que parmi les cheveux ; beaucoup ont dû être effacées à l'aide de l'extrémité en spatule du cestre. Le peintre silhouettait la figure d'un trait noirâtre, au pinceau même, dessinait en même temps la bouche et les yeux, brossait le fond, la draperie, et, prenant un instrument plus fin, passait aux menus détails du visage.

1. *Op. cit.*, p. 33.
2. *Bull. arch. du Comité*, 1909, p. CXLIII.
3. Laurie, *op. cit.*, p. 16.
4. Leclercq, *Manuel d'archéol. chrét.*, II, p. 1 6.
5. Gusman, *Pompéi*, p. 1.

§ V. — *Développement historique.*

Nous avons maintenant à déterminer les grandes époques de la peinture, ce qu'on nomme couramment depuis Mau, qui les a le premier différenciés, les « styles » [1]. Cette recherche ne concerne que la peinture murale ; dans tous les autres genres, les spécimens sont bien trop rares pour laisser apercevoir un développement chronologique ; ou bien l'évolution semble avoir été insignifiante : c'est le cas pour les portraits égyptiens.

Premier style. — « Les anciens palais étaient bâtis en beaux blocs de marbre taillés, auxquels on substitua plus tard, par économie, des plaques de marbre appliquées sur les murailles. Enfin, par une nouvelle économie, aux plaques de marbre succédèrent des reliefs en stuc imitant, par leur forme et la couleur dont on les revêtait, les marbres d'autrefois. D'Orient, cette mode fut, par les Grecs d'Alexandrie, transportée à Pompéi au IIe siècle avant J.-C., peut-être au IIIe ; elle y subsista jusque dans la première partie du Ier siècle avant notre ère, et plus tard encore, par imitation des anciennes modes, par affectation d'archaïsme, mais avec moins d'habileté qu'auparavant [2]. » On cite communément en exemple une peinture de la maison de Salluste, à Pompéi, où la paroi était divisée dans le sens horizontal en plusieurs parties : en bas la plinthe, qui d'ordinaire était de ton jaune, en souvenir probablement d'un revêtement de bois ; au-dessus les orthostates ou grandes plaques placées droites ; puis l'appareil isodome, fait d'éléments de moindre taille, et enfin le bandeau de couronnement. Ce dernier pouvait recevoir des tons variés, mais les deux parties intermédiaires, qui couvraient la plus grande surface, devaient prendre logiquement, et il en était ainsi dans la pratique, la couleur même du marbre. Bientôt on y introduisit, en touches légères, quelques nuances plus ou moins tranchées, ayant pour objet de rappeler les veines de la pierre. Tel est le style *à incrustation*, comme l'appelaït Mau en raison de cette imitation des placages de marbre. Il se retrouve dans tous les pays de culture grecque, dans l'Italie méridionale, le sud de la Russie, l'Asie Mineure [3], l'Égypte [4] et à Délos.

1. Résumé de la doctrine dans Thédenat, *Pompéi*, I, chap. v.
2. *Ibid.*, p. 107 : cf. fig. 64 (maison de Salluste).
3. Cf. Th. Wiegand et H. Schrader, *Priene*, Berlin, 1904, f°, p. 308-319.
4. H. Thiersch, *Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria*, Berlin, 1904, f°, p. 1-6, pl. I-III : cf. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 163, fig. 89.

A la suite des observations qu'a permises ce dernier champ de fouilles, cette dénomination a été critiquée. L'imitation du marbre par les couleurs tient assez peu de place ; les tons vifs en prennent bien davantage, et M. Bulard [1] estime que « la peinture se développa d'abord, l'imitation du placage ne vint qu'ensuite ». On imita en premier lieu le mur massif en marbre blanc ; une combinaison s'opéra ensuite avec le revêtement rouge sur lequel on réservait des figures ; enfin parut l'incrustation. Il faut donc éviter un terme qui « tend à expliquer des décorations par l'imitation d'un genre de revêtement étranger à leurs véritables origines et dont l'influence n'a pu s'exercer qu'à une époque relativement récente ». N'oublions pas cependant que la chronologie des fresques déliennes n'est pas parfaitement établie et que le vrai style à incrustation se rencontre dans un tombeau près d'Alexandrie, qui paraît bien devoir être daté des premiers Ptolémées. Au reste, Délos peut, sur ce point, présenter quelque particularité.

L'imitation du marbre en peinture persiste de même, assez tardivement, sur des tombeaux gallo-romains [2].

Deuxième style. — Il commence vers 80 avant J.-C. Sa délimitation a quelque chose d'assez conventionnel, et l'on y trouve un peu de tout, comme dans les types de transition. Il réalise d'abord « une simple économie sur la décoration du premier style. Ce sont toujours les plaques de marbre que l'on veut représenter ; mais les saillies en stuc n'aideront plus à l'illusion ; le mur est complètement uni ; des lignes et des ombres figureront seules le relief [3] ». C'est donc en réalité le plus ancien style *de peinture* ; le premier était plutôt un style *décoratif* en général.

« De petits sujets monochromes, encore traités à la manière des jeux de la nature, mais s'en éloignant beaucoup plus qu'à l'époque précédente, se mêlent aux veines du marbre. Il en existe, dans la maison du Labyrinthe, de curieux exemples. » Le décor sculpté est traduit au pinceau par des méandres, des perles et des oves. Puis « bientôt, des colonnes souvent ornées de guirlandes de feuillage, de tentures, des pilastres peints avec des ombres puissantes qui les détachent du fond, divisent verticalement la muraille et reposent sur la plinthe ou sur les avancés en forme de piédestal

1. *Délos*, p. 128 et suiv.
2. Blanchet, *Édif. de la Gaule*, p. 24 et suiv., fig. 3.
3. Thédenat (*op. cit.*, I, p. 113 et suiv.), à qui nous empruntons quelques passages.

qu'elle paraît leur offrir ». Pour donner l'illusion de la réalité, « la corniche, qui d'abord courait sans s'interrompre derrière ces colonnes peintes (fig. 375) [1], s'arrête et forme fronton dans les entre-colonnements. Le mur se trouve ainsi divisé en trois sections verticales. Celle du centre, par les raccordements et les combinaisons de la corniche et des colonnes, par l'avancé de la plinthe qui simule un support, se trouve ornée d'un édicule peint que remplira un

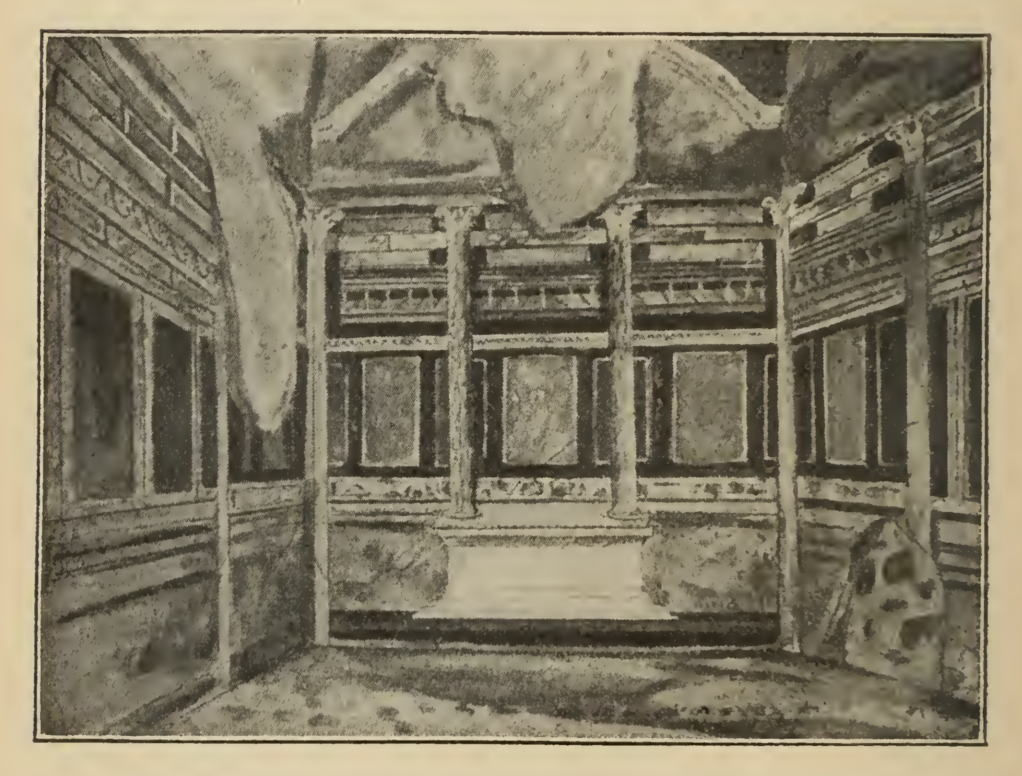


Fig. 375. — Décoration peinte du deuxième style.

tableau..... Les compartiments de droite et de gauche recevront l'image d'une statue ou d'un personnage. » Dans des spécimens non pompéiens, ainsi à la célèbre Maison de Livie, du Palatin, la division tripartite est refoulée en arrière des colonnes, qui semblent seulement l'élément antérieur d'un portique, dont les trois panneaux constituent le fond [2]. Pour les parties de la surface dépourvues de sujets, la couleur préférée est tirée du cinabre : c'est le fameux « rouge pompéien ». Il est probable que ce style dérive

1. D'après Gusmen, *Pompéi*, pl. IX, 2 (Maison des Noces d'argent).
2. Baumgarten, *op. cit.*, pl. VII, p. 324.

de l'architecture peinte d'Orient, mais l'explication manque encore de preuve matérielle.

Jadis, au-dessus de la corniche, il restait une partie de mur que l'on laissait en blanc. Maintenant on y figure des vases ou des statuettes, qui semblent posés sur la corniche. Et même ce vide « se peuple... de portiques, de colonnades, d'architectures qui, fuyant dans la perspective, prolongent en palais magnifiques, de l'autre côté du mur, la maison habitée.... Ces peintures... ont pour but non pas d'orner la muraille mais de l'effacer, de donner à la vue et à l'imagination, par le trompe-l'œil et les ombres qui créent de forts reliefs, l'illusion des perspectives ». Nous touchons là à une polémique qu'il faut signaler en deux mots.

Carl Robert et E. Petersen avaient soutenu que, dans l'intérieur du cadre ménagé au milieu du mur, ce que l'artiste se proposait, dans bien des cas, c'était un effet de perspective et la représentation de ce qu'on aurait pu contempler au delà, par l'ouverture d'une fenêtre supposée. Mau [1] repoussa l'hypothèse et, dans ces soi-disant échappées, voulut seulement reconnaître des copies de tableaux comme on en mettrait sur des paravents. La doctrine des horizons lointains et celle des simples panneaux se sont heurtées plusieurs fois [2] sans aboutir à une solution. La première peut invoquer l'extrême faveur des perspectives dans le deuxième style ; la seconde, arguer des autres sujets placés dans les mêmes cadres, aux mêmes places, et qui n'ont que faire de cette théorie. Peut-être les décorateurs ne se sont-ils guère posé la question. Du moins est-il à remarquer que les paysages d'architectures fuyantes, en grande majorité, se déploient en frises dans les parties hautes des murs ; l'explication de Mau paraît donc moins forcée.

Troisième style [3]. — Ce fut « une réaction contre l'exagération du relief et du trompe-l'œil. Les peintres... fuient l'apparence même du relief et de la réalité ; les corniches sont lisses : les colonnes, leurs cannelures et leurs ornements d'un blanc un peu terne, avec des creux d'un violet pâle entre deux lignes blanchâtres [4] ». Disons plutôt que ce style, qui prend son développement sous Auguste, est en Italie une importation, l'effet d'une

1. *Wandschirm und Bildträger in der Wandmalerei* (*Röm. Mitth.*, XVII [1902], p. 179-231).
2. *Ibid.*, XVIII (1903), p. 87-140 (Petersen) et 222-273 (Mau).
3. Cf. A. Ippel, *Der dritte pompeianische Stil, ein Beitrag zur seiner Geschichte*, Bonn, 1910, 4°.
4. Thédenat, *op. cit.*, p. 115.

mode issue de relations bien plus étroites et plus constantes avec l'Égypte ; c'est en ce pays qu'il a dû se constituer, quitte à se compliquer, à Rome et en Campanie, par la pénétration réciproque des influences grecques et romaines.

La paroi est divisée en de nombreux champs par une architecture conventionnelle, que caractérisent principalement la prodigieuse gracilité de ses membres, leur fantaisie sinueuse, tournoyante, leur aspect fréquemment ajouré. Architecture irréelle, qui n'a jamais existé, répète-t-on après Vitruve. L'assertion n'est pas entièrement vraie, puisque ces supports fantastiques semblent bien dériver, au moins dans leurs plus anciens modèles, les moins compliqués, de cette architecture en bois et en roseaux, appliquée au tabernacles d'Orient, qui admettait les entortillements de lianes ou de guirlandes, avec la plus libre variété dans les profils des bases et des chapiteaux ; puisque, aussi bien, l'on retrouve encore un souvenir de la tente dans les pavillons monoptères, aux portiques arrondis et aux faîtages coniques, qui fourmillent dans ces représentations. Mais l'exagération est venue très vite et les excès en ce genre se manifestent dès le troisième style.

C'est surtout dans les zones supérieures des parois que s'accumule le décor architectonique, au point d'en couvrir toute l'étendue. Au-dessous, le centre des panneaux est souvent occupé par un tout petit sujet, emprunté pour une part au formulaire égyptien, avec sa faune et sa flore, ses types humains, ses pygmées, ses scènes marines, etc... Mais beaucoup d'autres motifs ne doivent rien à la vallée du Nil, car on y voit prédominer les sites montagneux et sauvages, d'aspect tragique, aux arbres dénudés — souvenirs peut-être d'un art du paysage pratiqué en Asie, — sans parler des tableaux mythologiques purement grecs.

Les nuances sont adoucies : le noir profond, le rouge vif, le jaune éclatant deviennent exceptionnels ; le blanc joue un grand rôle, ainsi que le brun, le jaune pâle, le bleu léger, les verts atténués, les tons neutres et les couleurs éteintes.

Nous avons relativement peu de spécimens de cette manière (maisons de Jucundus [fig. 376] [1], des Petits Amours dorés, etc...) et en effet elle n'était point pour plaire, dans sa discrétion et sa finesse, aux riches citoyens si portés à l'ostentation. Elle représente néanmoins la meilleure époque, et la plus courte, de la peinture

1. D'après Gusmen, *Pompéi*, pl. x.

murale : l'heureuse harmonie des couleurs s'y joint à la sûreté et à la minutie du dessin.

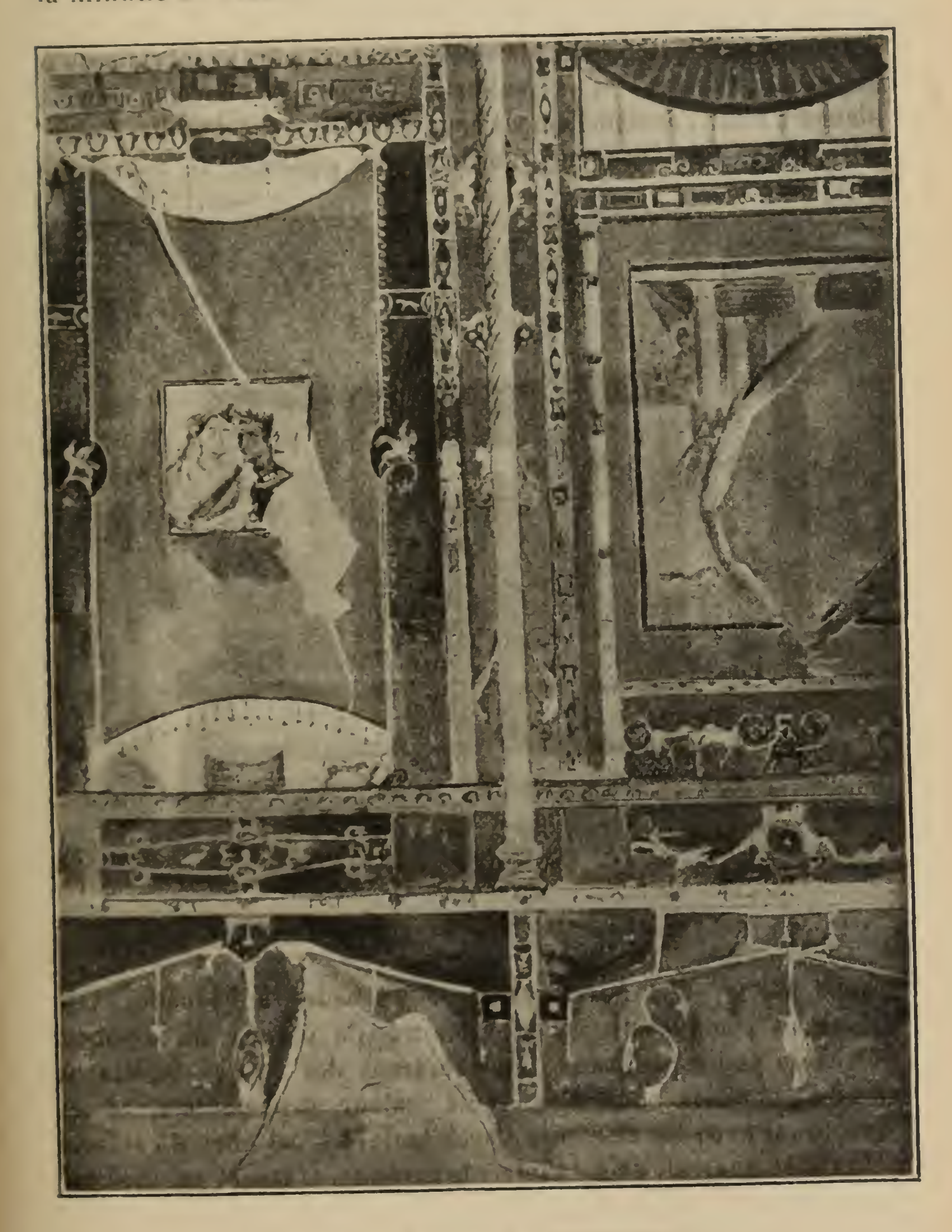


Fig. 376. — Panneau du troisième style.

Quatrième style. — Au bout d'une soixante d'années surgit un nouveau et dernier style, absolument typique de l'époque de Néron

dont il flatte les tendances ; c'est de lui que relèvent la plupart des fresques retrouvées à Pompéi. Il se rattache au second par son coloris et son « illusionnisme », au troisième par le développement du décor architectonique. Mais ce dernier n'a plus la sobriété qu'on appréciait naguère, et la fantaisie dégénère en pure invraisemblance ; c'est l'entremêlement sans restriction, le fouillis. Fouillis elle-même, trop souvent, l'ordonnance générale du décor. Les



Fig. 377. — Intérieur du quatrième style.

grands sujets, que faisait ressortir un cadre à l'échelle et nu autant qu'il convenait, cèdent bien trop la place à un amoncellement de petits panneaux, où s'insèrent des figures isolées qui planent, choisies pour leur seule valeur ornementale, et qui concourent avec les éléments d'architecture à cet effet d'ensemble qu'un mot pourrait déjà définir : le baroque. L'aspect est théâtral ; aussi a-t-on admis que divers grands tableaux consacrés à un seul sujet sont la reconstitution de quelque grande scène dramatique réputée [1] ; car il suffit d'y concevoir l'architecture moins irréelle

1. O. Puchstein, *Arch. Anzeiger*, XI (1896), p. 28-34 ; G. von Cube, *Die röm. « Scenae frons » in den pompejanischen Wandbildern IV. Stils* (*Beiträge zur Bauwissenschaft*, fascic. 6), Berlin, 1906, 4°.

et de supprimer quelques détails secondaires pour ressentir nettement l'illusion d'un spectacle scénique.

Les motifs ne sont pas d'ailleurs vraiment renouvelés : on retrouve, sinon le paysage égyptisant, du moins le décor de type funéraire ou sacré, et les grandes compositions dans le genre panorama. C'est l'esprit qui se transforme, le mode d'exécution ; ils donnent à supposer une influence syrienne précoce. On se préoccupe du gros effet avant tout, et pour le produire il n'est rien de plus sûr que les couleurs violentes, contrastées et d'éclat métallique ; l'armature des édifices imaginaires semble être de fer doré. L'impression de surchage et de discordance n'est pas moins frappante : une paroi de la palestre des bains de Stabies [1], une autre de la maison des Vettii (fig. 377) [2] éveillent l'idée d'un mur de pinacothèque, où tous les tableaux se toucheraient.

Encore ne connaissons-nous guère, heureusement, que les débuts du IVe style, par suite de la catastrophe de l'an 79. Jusque-là, ce qui le sauve d'habitude, c'est le savoir des peintres-décorateurs, leur entente de la perspective, leur contact persistant avec les beaux modèles, la virtuosité de leur pinceau ; nous aurons à décrire quelques morceaux de choix. Les exemplaires plus tardifs sont infiniment rares, en débris difficiles à étudier [3]. L'outrance a pu à la longue provoquer une réaction et, à voir ce qui s'est produit en d'autres genres, relief et mosaïque, on en vient à penser que la fresque, du jour où nous n'en pouvons plus suivre l'évolution, a dû s'engager plus ou moins dans les voies du réalisme.

§ VI. — *Les influences diverses dans l'art de la peinture.*

On ne saurait passer cette question sous silence, même dans un manuel de simple archéologie ; mais un bref exposé suffira, pour énoncer des doutes et résumer des controverses, très abondantes en ces dernières années.

Peut-on, dans les fresques, discerner ce qui est grec et ce qui est romain, main-d'œuvre à part, bien entendu ? Assurément, il est aisé de reconnaître, dans un tableau, des types de construction romains, des sujets religieux dérivés de cultes latins. On a établi que l'influence de la poésie alexandrine sur l'art campanien

1. Thédenat, *Pompéi*, II, p. 104, fig. 56.
2. D'après Thédenat, *ibid.*, I, p. 133, fig. 89.
3. M. Rostovtsew, *Röm. Mitth.*, XXVI (1911), p. 145 et suiv.

avait été exagérée ; que des graffittes ou certains tableaux attestaient celle d'Ovide et de Virgile ; que des sujets étaient traités avec des détails exclusivement italiens, comme la haste et la couronne dans une scène de rachat, et qu'un héros combattant contre une Amazone portait une armure complète de soldat romain [1]. Mais un problème plus large et plus élevé se pose : y a-t-il un genre de composition romain, opposé aux principes grecs, qui permettrait de parler sans restriction de peinture *romaine* ?

L'affirmative a été soutenue par M. G. Rodenwaldt dans un livre ingénieux et subtil [2], où il étudie la représentation de l'espace et le rapport des figures avec l'espace. Dans le système hellénique, dont témoigneraient la décoration du *tablinum* de la maison de Livie, les fresques de la Farnésine, les monochromes campaniens, les personnages, d'après cet auteur, sont juxtaposés ainsi que dans les reliefs, et leurs mouvements parallèles au fond ; la scène se passe dans un lieu clos, analogue à un décor de théâtre, devant un mur de maison percé d'une porte. Dans le système romain, appliqué de la façon la plus complète par les grands panoramas maritimes inspirés de l'Odyssée, le cadre s'étend en profondeur, jusqu'à un lointain horizon ; de là naît une perspective, avec une répartition plus juste des figures, dont la taille dépend du plan où on les situe ; leurs mouvements se produisent dans toutes les directions, même obliquement par rapport au fond, et obéissent aux lois du raccourci. Ces mouvements sont accentués, presque caricaturaux, réfractaires à la symétrie et au rythme qu'affectionnent les Grecs ; les corps, très élancés, ont des articulations grêles, tranchant sur les parties intermédiaires assez rondes, particularités que traduit également la fresque des guerriers de l'Esquilin (fig. 372). De telles nouveautés seraient dues à un peintre, Ludius ou Studius, dont le nom s'est mal conservé dans les manuscrits de Pline l'Ancien [3].

La thèse a été contredite [4], justement selon nous. Rien ne permet d'opposer ainsi deux méthodes, en les rattachant chacune à une race. Nous pouvons reconnaître, dès l'époque hellénistique, une préoccupation de rendre, pour ainsi dire, l'ambiance en profondeur, par exemple sur des stèles peintes récemment découvertes à Pagasae

1. A. Sogliano, *Atti delle R. Accad. di archeol. di Napoli*, XXIII (1905), p. 87-105.
2. *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde*, Berlin, 1909, 8°.
3. *Hist. nat.*, XXXV, 116 et suiv.
4. E. Pfuhl, *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1910, p. 789-826 ; Ippel, *op. cit.*, p. 44 ; Rostovtsew, *Röm. Mitth.*, *ibid.*, p. 139 et suiv.

en Thessalie. D'après M. Rodenwaldt[1], les copies de tableaux grecs donneraient une autre impression que les peintures romaines : on remarquerait dans les premières seulement une complète unité de composition ; les autres combineraient des éléments ou des figures empruntés à des modèles, d'écoles et d'époques très diverses. En réalité, l'unité de composition est fort rare ; un artiste véritable y atteint, non ces travailleurs à la grosse qui ont exécuté la plupart de nos fresques. Leur façon d'opérer se définit en quelques mots.

Ils ont en mains des cartons fournissant des types de personnages dans toutes sortes d'attitudes, parfois groupés, et des accessoires de décor, pour le fond ou les côtés de la scène. Ils puisent de droite et de gauche, rapprochant des figures dont les unes sont soigneusement modelées, les autres traitées plutôt en silhouettes, et dont les tailles respectives ne s'accordent point avec la répartition des plans. Ils placent au fond un motif, temple ou pyramide de rochers, sans rapport avec le sujet. Certains parallélismes de lignes, injustifiables, font voir que plusieurs thèmes ont été superposés, sans souci des déformations de la perspective ; la différence de hauteur du point d'observation, pour les diverses parties d'un tableau, est un des défauts les plus choquants de cette peinture murale.

Cette théorie des recueils de modèles, qu'avait émise Helbig, a soulevé des critiques[2]. Les peintres de Pompéi, dit-on, avaient étudié les antiques et, au lieu de les copier, ils les interprétaient. On a cherché à établir, par l'analyse de plusieurs tableaux qui représentent Persée donnant la main à Andromede délivrée, qu'un effort individuel constant vers la perfection aboutissait à un élargissement et à une transformation des thèmes; on a même cru pouvoir esquisser une chronologie relative[3], en se basant sur les progrès accomplis peu à peu dans l'exploitation de la même donnée. De telles tentatives semblent bien hardies ; en tout cas, elles ne concernent que les plus beaux morceaux, une faible minorité. A la peinture comme aux autres arts, les anciens ont adapté le système des répliques ou copies très libres, plus dangereux qu'ailleurs à cause des facilités de groupement arbitraire que laisse le champ à couvrir.

1. *Op. cit.*, p. 241.
2. W. Klein, *Jahreshefte des österr. Institutes*, XIII (1910), p. 123-149 ; XV (1912), p. 143-167.
3. *Ibid.*, XV, p. 157.

Quelle fut enfin l'influence réciproque des divers genres artistiques ? M. Klein a pris à tâche de prouver que les peintres se sont inspirés des sculpteurs ; d'autres soutiennent l'inverse[1]. Là encore, il faut se garder d'affirmations trop absolues ; il reste si peu d'œuvres rigoureusement datées ! Et les deux sortes d'emprunts ont pu être pratiquées. Mais la seconde opinion paraît la plus plausible ; elle est conforme au processus démontré pour les siècles antérieurs, où le dessin devança toujours la plastique, et dans la première on comprendrait mal cette habitude, chez les auteurs de fresques, de régler leurs plans et perspectives d'après un point d'observation assez haut.

1. J. Six, *B. C. H.*, XXXVII (1913), p. 374 ; G. Lippold. *Jahrb. des Inst.*, XXIX (1914), p. 174-177 ; cf. *Rev. des Ét. grecques*, XXIX (1916), p. 350 et suiv.

CHAPITRE II

LA MOSAÏQUE
SA FABRICATION ET SON DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE

Sommaire. — I. Généralités. La technique. — II. Principales époques de la mosaïque romaine.

§ Ier. — *Généralités. La technique.*

Contrairement à la peinture, l'art de la mosaïque dans l'antiquité n'a plus beaucoup de secrets pour les modernes, surtout depuis les savantes études de P. Gauckler ; nous n'avons qu'à suivre fidèlement son exposé [1], qui dispense de se reporter aux travaux de ses nombreux devanciers.

La mosaïque n'était point, ainsi que chez nous, considérée comme un art unique ; la preuve en est qu'un terme global pour la désigner, le mot *musivum opus*, n'apparaît pas avant Dioclétien. Auparavant, chaque genre avait sa dénomination particulière et aucune ne les embrassait tous. Encore ce mot nouveau ne s'appliquat-il dans le principe qu'à l'ornementation des parois courbes, à l'exclusion des mosaïques de pavement ; mais bientôt il servit à définir toute décoration en menus fragments de matières dures engagés et juxtaposés dans un lit de ciment. Des anciens noms, qui étaient grecs, quelques-uns subsistèrent, comme *lithostroton* pour la mosaïque à sujets fixée sur le sol, et *emblèma* pour le tableau confectionné à part, inséré en bloc dans une surface, isolément ou au milieu de tout un ensemble ornemental en petits matériaux. De plus, des termes latins furent créés que nous aurons à expliquer.

On n'a demandé à cet art que des effets de couleur ; jamais le relief n'a contribué à renforcer l'impression produite [2] : sous les pas, il eût gêné la circulation et causé une usure trop irrégulière ;

1. Dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Musivum opus* (1904).
2. Les reliefs en mosaïque sont des faux modernes ; cf. R. Engelmann, *Rhein. Mus.*, XXIX (1874), p. 561-589, et LXIII (1908), p. 464-471.

contre les parois, il aurait compromis la solidité de l'ouvrage. Le souci primordial des tons et nuances, franchement accusés et circonscrits, s'explique aussi par l'origine orientale de cette technique, qui a pour berceau l'Égypte et la Chaldée. Nous ne savons presque rien des merveilles qui furent sûrement réalisées par elles dans ces très vieux empires, où l'on n'exécuta que des mosaïques murales, et l'effondrement général des constructions en briques a entraîné la dislocation de ces somptueux revêtements ; d'infimes débris retrouvés font connaître seulement les matériaux utilisés à cette fin. L'engouement qu'obtint chez les Ptolémées ce mode de décoration fut décisif pour son avenir : c'est d'Alexandrie que prirent leur essor les deux écoles de spécialistes qui travaillèrent, l'une dans tout l'Orient hellénique, l'autre principalement en Italie, puis, par-delà, un peu partout en Occident. La mosaïque de type byzantin est issue de la première, dont nous ne connaissons que très imparfaitement les œuvres ; à peine en avons-nous conservé de rares échantillons par quelques-uns de ces pavements historiés que vit naître l'époque des Lagides et qui furent très vite appréciés. La seconde eut à Rome son plein développement ; elle s'y introduisit au début du dernier siècle avant notre ère et y attira de multiples commandes.

Cet art était fait pour séduire les Romains : il donne une impression de richesse ; ses produits ont de l'éclat, de la netteté, de la vigueur et couvrent de vastes espaces ; il se prête très bien au plagiat méthodique ; l'exécutant sans idées personnelles, mais habile, soigneux, patient, libre de dépenser, peut réaliser de fort jolis ouvrages ; un accident sur un point se répare aisément [1], mieux que dans les tapis, dont la mosaïque est souvent une imitation. Elle a trouvé grande faveur en Italie jusqu'à nos jours, plus qu'en toute autre contrée. Mais aucune originalité profonde ne s'y est jamais manifestée ; ce décor y eut toujours quelque chose de factice et de conventionnel, par l'emploi abusif que l'on en fit ; à la fin de la période qui nous concerne, l'ancienne école romaine de mosaïstes donnait des signes d'épuisement ; incapable de se renouveler, pour s'être trop complaisamment attardée aux tâches banales et au poncif, elle fut supplantée, à Ravenne d'abord, puis ailleurs, par la mosaïque monacale, hiératique, des Byzantins.

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 5230 : mosaïque d'El-Alia (Tunisie) réparée dès l'antiquité ; et Germain de Montauzan, *Annales de l'Université de Lyon*, II, 30 (1915), p. 24 et 34.

L'étude de cette forme d'art est facilitée par le nombre immense des ouvrages conservés — on en compterait des milliers — et par les répertoires en cours ou achevés. Notre Académie des Inscriptions s'est chargée de faire inventorier les exemplaires de Gaule et d'Afrique et d'en reproduire les plus beaux par la gravure. Pour les collections de Rome, une publication partielle existe déjà[1]. Il a fallu cette surabondance pour qu'on reconnût l'évolution de la mosaïque romaine. La date de chaque morceau, pris en lui-même, est en général très peu sûre. On a, le cas échéant, une limite supérieure — époque de fondation de la ville où il fut retrouvé —, ou inférieure — telle l'éruption du Vésuve en 79 pour les spécimens de Campanie. Un œil exercé se fait une moyenne d'après les matériaux, le style, le sujet ; mais ces données changent de valeur d'une région à l'autre ; souvent le décor est purement géométrique[2] et sans figures ; des cahiers de modèles auront prolongé la survivance de thèmes invariables. Un pavement n'est pas toujours contemporain de l'édifice où il est encastré : usée par le frottement, la mosaïque a pu être restaurée selon un autre prototype ; rapiécée, après dommage limité, de façon plus ou moins conforme au caractère de l'ensemble, pourvue enfin sur le tard d'un *emblèma* auquel ne correspondait point l'encadrement primitif. Une chronologie relative[3] résulte parfois de la superposition de plusieurs couches suivant un usage qu'on a relevé en Afrique. L'essentiel n'est pas, en définitive, de dater exactement une réplique sans importance, mais de reconstituer, dans les grandes lignes, l'histoire de cette technique et de ses applications ; on y est parvenu.

Il faut partir des procédés matériels pour se rendre compte de la formation des types artistiques.

A. — Une localité du Latium, Signia, possédait des fabriques de tuiles renommées. On utilisait les déchets, on conservait les pièces cassées, on les pilait soigneusement et, de la poussière ainsi obtenue, mêlée à de la chaux, on faisait un ciment rougeâtre, facile à modeler et imperméable, propre à fournir un excellent pavage intérieur. Il en reste de nombreux vestiges à Pompéi ; il ne paraît pas avoir été connu en Orient ni en Grèce, où les pluies sont plus

1. Nogara, *Mosaici*.
2. Germain de Montauzan, *ibid.* ; ces mosaïques de Lyon témoignent d'ailleurs d'une ingéniosité extraordinaire dans les combinaisons de lignes et parfois d'un sens très fin des effets de perspective.
3. Cf. les observations de Blanchet, *Édif. de la Gaule*, p. 121.

rares et l'humidité bien moindre. Mais il s'effritait vite et de façon irrégulière, davantage dans les endroits exposés au stationnement, long ou répété, des personnes. Pour en accroître la résistance, on y insérait par places des *lapilli*, cailloux ronds ou plats pris, soit sur les grèves, soit dans les torrents, ou débris rocheux brisés au marteau. Ce n'en était pas moins toujours l'**opus signinum**, puisque la terre de Signia demeurait l'élément principal de la combinaison. Celle-ci, par suite de l'inégalité des cailloux, était plus pratique qu'élégante.

Or l'art pouvait s'unir à la commodité. L'Italie était riche en carrières de marbre ; on tailla donc dans cette pierre de petits dés réguliers, qui furent ajoutés ou substitués aux *lapilli* ; en les rapprochant, on réalisa des ébauches de dessins servant à marquer les divisions générales des appartements, la place des lits de repos, ou du *triclinium*, ou bien groupés devant les grosses pièces du mobilier, coffres, dressoirs, autour desquels on s'attardait. Telle est la vraie mosaïque italienne, du moins par ses origines. Elle se compliqua ; le décor prit du champ, mais sans cesser d'être purement linéaire ; on y recourait notamment pour fixer dans le sol des inscriptions, comme cette dédicace à *Jupiter Jurarius* découverte dans l'île du Tibre, et qui se détache en lettres ponctuées sur le ciment rouge [1].

C'est vers l'Orient, au contraire, que nous reporte l'**opus sectile**, parce que là surtout, et principalement en Égypte, foisonnent les pierres dures, en particulier les roches éruptives, basaltes, granits et porphyres [2]. Ce *sectile* résistait mal, faute de plasticité, à l'action des pas ; il convenait beaucoup mieux au revêtement vertical, auquel on attachait plus d'importance en ces contrées. On découpait des lamelles et on les collait sur la surface à masquer, de manière à produire des figures généralement géométriques, épis, damiers, étoiles, plus rarement des silhouettes d'êtres animés. Il y avait la ressource de dessiner au préalable le sujet en appliquant sur la matière de fond, dalle de marbre par exemple, une plaque où le motif était rendu par des jours ; on évidait selon l'esquisse et l'on bouchait les trous avec des parcelles d'un marbre différent, ou de plusieurs ; cette méthode de l'incrustation est restée en vogue en Italie pour de longs siècles.

1. M. Besnier, *L'Ile Tibérine dans l'antiquité*, Paris, 1902, 8°, p. 255 et suiv., fig. 26.
2. Voir t. I, p. 7-8.

Signinum et *sectile* rentraient tous deux dans une catégorie plus compréhensive, l'**opus tessellatum**, dont le nom même, dérivé de τέσσαρα (quatre), désigne un carrelage. Tous les dés, en effet, exactement de même taille, se juxtaposaient en équerre et le réseau des joints formait un quadrillé. Jusque vers la fin de la République, la mosaïque romaine se dégagea fort peu de cette élémentaire et monotone régularité, ne rapprochant guère que des tons noirs et blancs, parfois égayés de quelques rehauts, en deux ou trois nuances au plus. On n'en tirait que des décors très simples, sans finesse, où les types vivants, quand on s'y risquait, faisaient l'effet d'ombres portées.

Contre une paroi plane, le travail en *sectile* pouvait être assez expéditif ; mais l'usage des voûtes et des arcs multipliait les surfaces incurvées et les lamelles ne s'y adaptaient exactement qu'en particules minimes. Dès lors on réduisit de plus en plus leurs dimensions et l'on s'aperçut que l'identité de tous les cubes n'ajoutait rien à la beauté de l'ouvrage, échappait même à l'attention quand les fragments étaient très menus. Elle rendait plus malaisée l'exécution des lignes courbes et restreignait la liberté de l'ornemaniste. Celui-ci travaillait plus à l'aise en **vermiculatum**.

B. — Dans cette autre méthode, les éléments sont souvent très petits, et leur forme varie au gré de l'artiste, qui les groupe suivant les dispositions les plus capricieuses, leur faisant décrire des sinuosités qui rappellent les anneaux d'un serpent ou d'un ver — d'où l'étymologie probable, quoique discutée, du mot. On peut indiquer ainsi, comme en peinture, le volume des corps : les dés minuscules et irréguliers fournissent les transitions discrètes, les dégradés, qui seuls permettent de rendre sensible la « troisième dimension », l'épaisseur. Et du même coup le mosaïste va enrichir sa polychromie, non seulement par le clair-obscur dans les corps de premier plan, dont il est nécessaire de faire tourner, d'arrondir les contours, mais par les effets lumineux de profondeur, de perspective. L'ambition croît, en effet, avec la puissance des moyens. Par cette technique, née en Égypte, on n'avait d'abord exécuté que des groupes processionnels de personnages, alignés à la suite selon les habitudes artistiques de ce pays, et comme défilant sur un écran. Or la mosaïque se prête, bien mieux que la sculpture en relief, aux complexités du pittoresque : on ordonne donc les figures en scènes véritables ; aux sujets couramment traités on ajoute des scènes de la vie réelle et des panoramas. Des tableaux de ce genre ont sur les murs leur

place naturelle ; on commit plus d'une fois le non-sens de les étaler sur le sol, mais au meilleur endroit, au centre de la pièce, mis en valeur par une marge nue ou très sobre, encadrés d'un *tessellatum* à gros grain sur lequel on pouvait marcher.

Ainsi le carrelage régulier et l'assemblage entièrement libre des éléments les plus divers ont associé leurs pouvoirs respectifs et se sont même réciproquement influencés.

La durée d'une mosaïque dépendait à la fois de la discrétion des pas et de la stabilité de son support ; il le fallait étanche, car les infiltrations minent les fondements d'une bâtisse ; une dénivellation pouvait entraîner des glissements, désarticuler l'heureuse régularité ou l'enchevêtrement des cubes de pierre. Aussi trouve-t-on fréquemment au-dessous d'une mosaïque une citerne, une cave, un hypocauste, que surmonte une voûte maçonnée, plus résistante qu'un simple plafonnage. A défaut on donnait au pavement, non pas une horizontalité absolue, mais plutôt une pente insensible vers la bouche d'égout, pour réduire au minimum la stagnation de l'humidité.

Une fois les cubes mis en place, suivant l'un ou l'autre des procédés que nous avons décrits, il ne restait plus qu'à enlever avec une ratissoire les bavures de ciment que la pression avait fait refluer vers le haut ; enfin un polissage (*fricatura*, *levigatio*, *politura*) au sable fin, au grès, à la poudre d'émeri, supprimait les petites inégalités de niveau, les éraflures, donnait à la surface la netteté et le brillant nécessaires.

L'âge relatif de plusieurs mosaïques ressort parfois d'une particularité de la technique. Ainsi, à Dèlos, la masse de ciment dans laquelle les dés étaient enfoncés participe aux variations de couleurs de la surface ; on a, par suite, toutes raisons de croire ces ouvrages hellénistiques, car les ateliers d'époque romaine, au contraire, préparaient un fond uniformément gris ; c'est seulement dans leurs joints que l'on remarque une mince couche de ciment coloré d'après les tons des cubes eux-mêmes. Dans les exemplaires anciens, le niveau des joints est en général un peu plus bas que la face supérieure des cubes ; plus tard cette dépression fait défaut : ou bien le niveau est unique, ou bien les joints sont en léger relief, lorsque l'enduit coloré n'a été ratissé qu'avec négligence [1].

Il n'était pas obligatoire de travailler directement sur le sol. Un

1. M. Bieber et G. Rodenwaldt, *Jahrb. des Inst.*, XXVI (1911), p. 9.

emblèma, pièce plus fine, d'exécution délicate, pouvait être commandé à un ouvrier spécialiste qui l'achevait à l'atelier. Il choisissait pour fond une dalle de marbre bien aplanie et huilée, ou encore, pour les tableaux de taille très réduite, une plaque de tuf, une tuile ravalée au ciseau en son milieu ; des planches, qui l'entouraient sur les quatre côtés, empêchaient le ciment et les cubes de se déverser. L'ouvrage fini et séché, on l'acheminait à destination ; on retirait les pièces de bois ; l'*emblèma* prenait place dans la cavité réservée. Plus d'un a été inséré, bien postérieurement, dans un premier dallage qui ne le comportait pas, et qu'on a entamé à cet effet, écornant sans respect une bordure ornementale, ou même un cartouche [1].

Mieux encore, les mosaïques n'étaient pas toujours des décors fixés à demeure ; il est probable qu'on en louait ou empruntait pour embellir momentanément un local. On raconte que César en campagne en avait dans ses bagages et les disposait sous sa tente.

C. — Une troisième variété de mosaïque fut également en usage, mais nous n'en pouvons plus guère juger que par quelques spécimens de Pompéi (fig. 378) [2]. Le *musivum* en cubes d'émail appliqués sur les parois, procédé égypto-syrien, fournit une décoration luxueuse surtout aux piscines et aux fontaines, et contre les surfaces courbes, qui concentrent le rayonnement. En effet, les parcelles vitrifiées ont un éclat très supérieur à celui de la pierre ; les couleurs en sont brillantes et, quand on les oriente avec discernement, elles produisent, sous les rayons du soleil, des miroitements que prolonge et renforce une eau paisible qui les reflète, que rend innombrables une source bouillonnante surgissant tout auprès et glissant en cascade sur des gradins.

On découpait des pâtes légères aux arêtes vives, aux formes anguleuses, qui s'incrustaient mieux dans le revêtement en mastic, lié de gomme, mêlé de résine ou de bitume, couvrant une première couche en ciment de tuileaux. Il arrivait que l'encadrement fût constitué par des bordures saillantes de coquillages aux tons de nacre. On ne multipliait pas les nuances des émaux ; le bleu sombre et le rouge vif prédominaient, parfois rehaussés d'or ; un nombre excessif

1. Pour les procédés techniques qui permettent l'enlèvement d'une mosaïque d'un champ de fouilles et son transfert dans un musée, voir Germain de Montauzan, *Annales de l'Université de Lyon*, II, 25 (1912), p. 64 et suiv.

2. D'après Gusman, *Pompéi*, pl. xii, 2. Voir aussi Thédenat, *Pompéi*, I, p. 88-89, fig. 53.

de tons aurait nui à l'effet ; on recherchait moins l'harmonie que l'éblouissement. Aussi le décor linéaire pouvait suffire et il tenait



Fig. 378. — Fontaine en mosaïque de cubes d'émail.

la plus grande place ; on le complétait cependant par quelques figures de grande taille, du genre qui s'imposait : un masque de

dieu marin, une bande joyeuse de Tritons et de Néréides. L'entourage sculptural restait dans la même note inspirée par l'élément liquide : l'enfant à l'oie, un pêcheur à la ligne, Silène vidant son outre dans une vasque. C'était là un genre de décor extrêmement dispendieux.

§ II. — *Principales époques de l'histoire de la mosaïque.*

Comme nous l'avons dit, les pavements historiés ne remontent pas au delà des Ptolémées et les compositions murales ont généralement disparu sous l'écroulement des murs. D'autre part, les uns et les autres furent longtemps des articles de grand luxe, rares par conséquent. Enfin les pavements très simples sont des plus difficiles à dater. Tout cela explique qu'aucune mosaïque venue jusqu'à nous ne puisse être classée avec certitude comme antérieure au IIe siècle avant notre ère. C'est donc presque uniquement la mosaïque romaine dont on retrace l'histoire d'après les monuments, envisagés du moins quant à leur date d'exécution, car le style et les sujets porteront jusqu'au bout l'empreinte de modèles grecs bien plus anciens.

A. — *Période augustéenne.* — La période ainsi désignée dans l'usage couvre en réalité tout le premier siècle et un tiers du deuxième, mais depuis le début son caractère s'est fort peu modifié. C'est sous Auguste que les divers genres de mosaïques, dès longtemps pratiqués, ont commencé à se répandre dans une plus large clientèle, limitée encore toutefois à l'aristocratie et, à en juger par nos trouvailles, à l'Italie elle-même : les exemplaires conservés proviennent presque tous de Rome et de la Campanie. Il en est de signés par leurs auteurs, esclaves de gens riches ; ce ne sont donc pas des articles industrialisés. Ils s'apparentent étroitement avec les reliefs alexandrins de luxe ou de cabinet, et l'on peut supposer des modèles communs, dérivés de peintures alors célèbres. Par là s'explique la petite taille de l'*emblèma* augustéen, qui mesure au maximum 60 sur 80 centimètres ; le travail est fin, menu, soigné comme une broderie ; il utilise de minuscules dés de pierres naturelles, aux nuances infinies, à l'éclat chatoyant. Les cartons dont s'inspirent les ateliers sont copiés avec une certaine liberté, dont témoignent, pour des thèmes identiques, les fresques et même les

reliefs ; le nombre des personnages est souvent moins considérable dans la mosaïque, qui demande plus de temps et ne comporte pas d'échelle trop réduite.

Le *tessellatum* ordinaire est, lui aussi, en matériaux de choix ; presque toujours on y emploie le marbre, très rarement le schiste ou le calcaire. Tout au début de l'Empire, on se contente habituellement du blanc et du noir et l'appareil est d'une absolue uniformité. Le style augustéen se distingue en tout par une certaine retenue, quelque chose de majestueux et de sévère. Aussi les décors sont simples, combinent des angles droits ; par exception ils visent au trompe-l'œil, à l'illusion du relief, soit dans le motif central, soit dans l'encadrement, qui dessine des polyèdres. Sous les dynasties suivantes, le goût se porte plus fréquemment vers ces fausses apparences ; en outre, comme en peinture, on admet dans les zones de pourtour nombre de formes dérivées de la ligne courbe, tresses, postes, cercles et rosaces ; le végétal s'insinue à la suite et notamment la fleur et la feuille de lotus, vivantes ou stylisées, apport inévitable des influences alexandrines. La faune s'introduit après la flore, mais plus rarement et d'abord par les types marins ; les êtres fantastiques, hippocampes, griffons, sphinx ou Pégases, prédominent ; l'être humain n'est encore qu'une silhouette sans épaisseur, malgré le soin pris quelquefois d'indiquer les muscles par des filets blancs, et toujours isolé, même quand on le répète par intervalles ; on ne s'est point mis jusqu'alors à grouper les personnages.

B. — *Période des Antonins et des Sévères.* — Elle est caractérisée par une évolution bien plus rapide et continue. La mosaïque ayant cessé d'être un art somptuaire à peu près réservé aux citadins opulents, ses produits se multiplient dans les monuments publics, dans les thermes, où une foule nombreuse peut les contempler. Ils pénètrent ainsi chez les particuliers, même de condition modeste. Simple mode ? Non pas ; on ne dépense pas pour la montre, puisque des mosaïques se retrouvent en dehors des salles de réception, dans les appartements où l'étranger n'a pas accès et jusque dans les pièces où logent les esclaves, dans les colombaires, les mausolées, où la famille seule vient honorer les défunts.

Pour répondre à une commande ainsi accrue, il fallait un nombre bien plus considérable d'ateliers. A cet égard, l'empereur Hadrien eut un rôle personnel très important : quand il parcourait les provinces, sa nombreuse suite comprenait des ouvriers mosaïstes ; beaucoup s'établirent dans les principaux centres, dans les ports où la

navigation accumulait les marbres et autres matières premières [1] ; plus tard, ces officines nouvelles ouvrirent encore des succursales. Quelques-unes seulement créèrent des thèmes inédits, pour satisfaire les tendances propres à la clientèle indigène.

Une fois mise à la portée de tous, la mosaïque se transforme et aussi, disgrâce inévitable, se vulgarise. On perd le sentiment des lois particulières aux divers genres, qui dès lors se rapprochent et finissent au IIIe siècle par se confondre. Le travail vermiculé n'a plus guère ses spécialistes ; il subit par suite une dégénérescence ; en revanche, le *tessellatum* trahit plus d'ambition ; entre le tableau et l'encadrement l'opposition s'atténue, disparaît à la longue. Ils s'isolent moins ; de plus en plus rapprochés, ils empiètent même l'un sur l'autre. L'*emblèma* de jadis était comme un joyau artistique recherché des amateurs ; désormais l'on dédaigne ces tableautins trop discrets et l'on veut de vastes ouvrages, comme il s'en fabrique pour les foules qui devisent dans les promenoirs des thermes. Les plus grands morceaux, à Pompéi, couvraient à peine 20 mètres carrés ; il y en aura de 100, 200 et 300 au IIIe siècle ; ces dimensions s'amplifient parallèlement à celles des édifices.

L'évolution constatée en architecture nous présage les destinées de la mosaïque : pour faire grand, il faut faire vite et bon marché, d'où un changement de technique. Aux pierres de taille on substituait brique, blocage ou concrétion ; dans le décor on renonce à la finesse ; on travaille avec des cubes plus gros, et dès lors on agrandit les figures, simplifiant ainsi le tracé des courbes. L'inconvénient était faible pour des panneaux disposés verticalement, visibles à distance ; mais le recul, pour les pavements, ne dépassait toujours pas la hauteur de l'œil chez l'observateur debout ; écart insuffisant à masquer la grossièreté de facture et la valeur médiocre des matières employées. Les minéraux précieux sont réservés à d'autres industries, surchargent les bijoux, les vêtements de luxe, les meubles incrustés ; à terre, dans le sol des salles spacieuses, on encastre seulement les pierres à bas prix, aux reflets pauvres, de nuances monotones, et dont la taille excessive ne permet plus ces dégradés par quoi la mosaïque s'apparentait et rivalisait avec la fresque. Elle emprunte davantage à la sculpture ; au IIe siècle au moins, la figure vivante envahit le décor, comme dans les rinceaux des reliefs.

1. Voir les listes d'ateliers données par Gauckler, *op. cit.*, p. 2109 et suiv.

Autres conséquences, également fâcheuses : on doit revenir au géométrique, afin que l'ouvrier puisse plus à l'aise tracer le canevas sur le ciment, à l'aide de la règle et du compas. Tout s'accomplit directement sur place ; plus de morceaux rapportés. Le développement des moyens mécaniques engourdit la main de l'exécutant ; les artistes cèdent le terrain aux simples manœuvres, qui réduisent les motifs, leur étendue et leur complication, préférant styliser le décor, multipliant les lignes, indifférents ou inattentifs aux fautes de goût ou de logique. Dans les vestibules, les corridors, sous les portiques, on se plaît à imiter les caissons moulurés d'un plafond, comme pour suggérer au passant qu'il chemine la tête en bas. Les scènes sont dissociées : au lieu de ménager un grand cadre pour un groupe unique, on divise tout le champ en compartiments exigus, polygonaux ; les bandes trop larges qui les séparent les écrasent par leurs proportions et l'énormité de leur remplissage. Chacun de ces cartouches renferme un motif, une figure qui, par son mouvement, se rattache à une autre assez distante ; une cloison volumineuse isole donc deux athlètes en lutte, ou un chasseur et le gibier qu'il poursuit. On marche sur les pavements historiés ; comme il serait absurde, disait Gauckler, d'y donner une impression de vide par les perspectives et les plans étagés ou fuyants, on supprime le fond et on met tout dans le même plan. Est-ce bien un souci de vraisemblance qui a déterminé cet abandon d'une véritable conquête dans l'art du dessin ? La paresse, l'affaiblissement des traditions, l'avilissement du sens esthétique suffiraient à l'expliquer.

Toutefois ces indices nous frappent surtout dans les grandes compositions, les mosaïques monumentales des édifices publics. Chez les particuliers, dans les villas, s'affirme au contraire un désir tout au moins de renouvellement. Le propriétaire aime qu'on lui fabrique des ouvrages d'un caractère un peu personnel : on place au seuil de sa demeure son portrait en petits cubes de pierre. Nous avons, en sculpture, noté le réalisme plus vivace des provinces latines ; nous y relevons seulement, pour la mosaïque, un type de rinceaux inspiré des treilles, des tonnelles, des pampres qui s'étendent en liberté. Ces contrées, en outre, se lassent à la fin des sujets grecs ; on cherche donc des thèmes nouveaux dans la littérature. Mais celle du temps impose sa manière érudite et didactique ; la nomenclature sévit à partir du IIIe siècle : les quatre saisons, les quatre vents, les quatre factions du cirque, les jours de la

semaine, qui sont sept comme les sages de la Grèce et les planètes, les neuf Muses, la dodécade des mois, ou des signes du zodiaque qui les symbolisent, tous ces groupes s'étalent complaisamment dans les intérieurs. La rigueur et la minutie scientifique, poussées jusqu'au



Fig. 379. — Mosaïque du IIIe siècle.

pédantisme, se donnent carrière dans le célèbre tableau, monotone, fastidieux — dont on voit ici un fragment (fig. 379) [1] — qui reproduit tant de types d'embarcations, chacune dénommée par une inscription ; dans les cartes de géographie en petits cubes, les plans de cités, les énumérations de villes ou de provinces, les galeries botaniques ou zoologiques, etc... Autant de sujets précieux pour les esprits peu inventifs.

1. P. Gauckler, *Monuments Piot*, XII (1905), p. 113-154, avec pl.

C. — *Le déclin.* — Mais la décadence des ateliers était profonde ; le IVe siècle l'acheva. Nous ne parlons que pour mémoire de cette période ; une bonne partie de ses productions, à sujets chrétiens, est exclue par notre programme. De plus, les invasions, les brigandages, un absurde régime social ont ruiné les patrimoines, entravé le transport des matériaux. Les pouvoirs publics à peu près seuls peuvent s'offrir le luxe de commander des mosaïques ; et l'artisan, embrigadé dans une corporation, tenu en tutelle, n'a plus de personnalité et tourne au simple manœuvre.

Par contre, la mosaïque de smalt se développe, tend vers son apogée ; mais c'est un art officiel qui exécute deux sortes d'ouvrages : les uns pour le monde de la cour — aujourd'hui presque tous disparus ; les autres pour les églises — ce sont déjà des œuvres byzantines.

CHAPITRE III

RÉPERTOIRE DE LA PEINTURE ET DE LA MOSAÏQUE. LE MYTHE.

Sommaire. — I. Images de culte. — II. Les dieux gréco-romains. — III. Mythologie étrangère. — IV. Les héros.

Dans l'étude des sujets adoptés par les peintres et les mosaïstes, nous ne pouvons partir de divisions semblables à celles qui ont fondé notre classement des sculptures ; les conditions sont différentes. Les deux formes d'art qui maintenant nous occupent semblent réservées à l'agrément de la vie privée, avant tout à l'ornementation de la demeure ; même quand elles embellissent des constructions où pénètre la foule, comme les thermes, elles ne changent pas essentiellement ; on ne remarque rien de spécial, sinon quelquefois les dimensions de l'ouvrage. Pour la fresque et la mosaïque, nous n'avons plus de vestiges d'un art officiel : les grands événements politiques ou militaires leur restent, à très peu près, complètement étrangers. Elles ignorent presque autant la commande funéraire ; même les portraits d'Égypte, appliqués sur les momies, recevaient d'abord, nous le verrons, une autre destination. Celle des sujets religieux est rarement religieuse ; l'image cultuelle ne se révèle en peinture que par des exemples très limités et en partie douteux. On a retrouvé sur les murs ou les pavements des figures divines isolées ; mais, d'ordinaire, les dieux s'y montrent dans une scène de leur histoire mythique, avec d'autres personnages ; le caractère décoratif et anecdotique de ces tableaux ressort avec la plus parfaite netteté. Autre trait distinctif : le trompe-l'œil, qui ouvre un champ bien vaste, fort peu accessible à l'ouvrier du ciseau ; nous lui devons l'importante catégorie des paysages, où s'entremêlent, du reste, nature, bâtisse, idylle et religion.

Nous nous conformerons, dans l'exposé qui va suivre, aux divisions de Helbig, sauf légères divergences ou additions que justifient les découvertes postérieures à son catalogue des *Wandgemälde*. Cette classification a fait ses preuves ; elle dissimula d'abord

à son auteur l'évolution des styles, comme on le lui a reproché [1]; mais l'inconvénient disparaît ici ; elle a été consacrée par les continuateurs et a facilité notre tâche ; elle guidera l'enquête du lecteur, s'il la veut pousser plus à fond [2]. Néanmoins, nous inspirant d'une



Fig. 380. — Mosaïque imitée d'une peinture.

critique de Sogliano [3], nous écarterons autant que possible, dans la description des mythes, les dénominations grecques laissées par

1. A. Sogliano, *Atti della R. Accad. di archeol... di Napoli*, XXIII (1905), p. 71-83.

2. Nous donnerons souvent, dans le texte ou en notes, des références sous la forme abrégée : Helbig (ou Sogliano), et un numéro d'ordre, renvoyant aux répertoires de ces auteurs.

3. *Loc. cit.*, p. 87 et suiv. Lui-même l'avait encourue dans ses *Pitture*.

Helbig aux dieux ou aux héros ; en effet, n'est-ce pas en latin que les contemporains devaient les nommer le plus habituellement ?

Pour la mosaïque, on n'a point encore établi de classification méthodique : les catalogues suivent un ordre arbitraire ou basé sur les lieux des trouvailles. Aussi étudierons-nous conjointement peinture et mosaïque. Assurément, la première pouvait atteindre à des finesses interdites à l'autre, dont le répertoire apparaît un peu moins riche ; mais, en somme, les sujets sont pareils et conçus dans le même esprit. Des cartons identiques servaient évidemment dans les deux sortes d'ateliers ; s'ils pénétraient aussi chez les sculpteurs, ceux-ci se voyaient contraints à une copie moins littérale.

Le rapprochement de spécimens des deux techniques nous permettra d'ailleurs d'utiles comparaisons. Ainsi l'on a considéré comme l'imitation d'une peinture l'*emblèma* d'une mosaïque du Vatican (fig. 380)[1], parce que les motifs — deux poissons et un volatile pendant à un clou, une corbeille et une botte de légumes posées à plat — ne conviennent qu'à un tableau placé verticalement.

§ I[er]. — *Images de culte.*

Ce sont celles qui ne servaient pas exclusivement à l'ornementation et recevaient des marques de respect, soit dans les cérémonies rituelles, soit par un salut au passage ou une courte invocation. La fresque seule nous en offrira des exemples ; on ne pouvait adresser ses vœux ou ses prières à une figure divine foulée sous les pas.

Encore ne peignait-on point son image sur les murailles de son sanctuaire. Il est vrai que les fresques du temple d'Isis à Pompéi avaient pour sujets : une statue d'Harpocrate qu'un prêtre éclairait avec des flambeaux ; deux divinités assises peu distinctes (Isis et Orisis?) ; le dieu égyptien Set-Typhon ; enfin des animaux sacrés, singe, chacal, etc..., et une scène religieuse aujourd'hui détruite, où se remarquaient deux barques chargées d'objets cultuels (Helbig, 1-5). Mais ce sont là des exceptions, plus rares encore à l'intérieur des maisons. Mercure sans doute, n'était placé au fond de quelques boutiques qu'en vertu d'une tradition toute formelle, comme les Esculapes de nos pharmacies.

1. D'après Nogara, *Mosaici*, pl. XXIV, 2.

En revanche, tout dieu figuré sur la paroi externe du mur, ou sur les piliers encadrant la porte, semble bien avoir été pris et vénéré comme protecteur. Du reste, il n'y a guère à cette place que Mercure — parfois Bacchus ou encore Hercule ; aussi souvent, c'est un arbre sacré, un autel, qu'approchent ou enlacent un ou plusieurs serpents [1], et même un symbole plus indécis. Au seuil de la villa de Boscoreale, les gardiens de la porte avaient une physionomie mixte : c'étaient des génies ailés à visages de faunes, avec des oreilles de boucs, tenant d'une main, levée, une large patère, de l'autre, abaissée, l'aiguière des sacrifices [2].

Ceci nous amène au cycle des divinités familiales. Le Génie du lieu, quand il n'a pas la forme du reptile, prend celle d'un personnage en toge, flanqué parfois des Lares ou des Pénates, qui n'est sûrement pas un simple thème décoratif. Nous avons parlé de ces dieux du foyer (I, p. 388), du type général des laraires (I, p. 285). Tous les arts concouraient à les orner ; mais les plus soignés doivent à la fresque leur élégance. Celui des Vettii montre le Génie du maître de la maison encadré par les Lares qui dansent, élevant le rhyton [3]. Chez un boulanger ils entourent Vesta couronnée, assise dans un siège à grand dossier, derrière lequel un âne allonge le cou pour brouter (fig. 381) [4] ; l'animal, auxiliaire des meuniers et des boulangers, est une allusion à la fête des *Vestalia*, où il représentait ces corporations. Certains laraires recevaient une ornementation fantaisiste : sur l'un d'eux, formant comme un triptyque, on remarque le profil du Vésuve et un personnage prenant l'aspect d'une énorme grappe [5].

C'est à ces cultes domestiques que se rapporte, avec un peu d'obscurité, la décoration peinte d'un autel de Dèlos exhumé dans les fouilles françaises (fig. 382) [6]. Elle a pour sujet le sacrifice, offert au *Genius*, d'un porc ceinturé de feuillages, que pousse le *popa* vers un petit autel devant lequel le *paterfamilias* incline la patère ; derrière, des membres de la famille esquissent un geste d'adoration, la main levée au niveau du visage. Les toges de ces figurants

1. Gusman, *Pompéi*, p. 146-147.
2. Barnabei, *Villa Sinistore*, p. 29, fig. 6 : B. Odescalchi, *Nuova Antologia*, 1901, II, p. 391.
3. Thédenat, *Pompéi*, I, p. 68, fig. 34 : Herrmann, *Malerei*, pl. XLVIII.
4. D'après H. Jordan, *XXV. Winckelmannsprogramm*, Berlin, 1865, 4° (Helbig, 61).
5. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4343.
6. D'après Bulard, *Dèlos*, pl. I, cf. p. 18-32. Fragments analogues, fig. 7-10.



Fig. 381. — Vesta et les Lares.



Fig. 382. — Scène de culte familial (Délos).

indiquent des citoyens romains ; encadrant la scène, des hommes nus — ou presque — ont, par leurs attitudes, l'air de lutter deux à deux. On a pu présumer que ces deux petits groupes symbolisaient en raccourci les *ludi compitalicii* par où la cérémonie s'achevait. Ouvrage d'une exécution sommaire, mais qui a du mouvement et dont l'intérêt s'accroît de son ancienneté relative. A l'origine, on aurait dessiné le *paterfamilias* sacrifiant au *Genius* ; plus tard, une silhouette identique aurait été conçue comme celle du *Genius* lui-même, sacrifiant aux divinités supérieures. Pareillement, le personnage faisant une libation, avant de devenir le type même du Lare, aurait représenté un adorateur de ce dieu familier [1].

§ II. — *Les dieux gréco-romains.*

Nous n'avons pas à analyser ici en détail les types divins que la peinture et la mosaïque nous offrent, même en nombre ; la plupart ne donneraient rien de plus que ce que la statuaire et le relief nous en ont déjà fait connaître. Il suffira de décrire en quelques mots les plus répandus. Au reste, les silhouettes des dieux ne gardent généralement pas, dans ces nouvelles formes d'art, l'air de majesté qu'elles ont dans les temples ou sur les places. Le bourgeois, en sa demeure, avait surtout plaisir à contempler les Immortels au milieu de leurs aventures ; les scènes galantes principalement foisonnent et multiplient ce qu'ailleurs nous appelions les sujets de genre. La sculpture traitait une foule de thèmes évoquant l'idée de la mort ; dans ce chapitre, c'est celle de l'amour qui prime tout, et les divinités familières vont prendre le pas sur celles qui symbolisent la puissance.

Aventures de Jupiter. — Il y a quelques exemples de Jupiter seul sur son trône (Helbig, 101-102) [2], mais il est plutôt entouré par d'autres figures : Bacchus, Vénus, Cupidon ou les *Aurae*. Les attributs apparaissent aussi isolément, en raison des ressources qu'ils offrent à la décoration. D'aimables tableaux retracent les équipées dont Junon prenait ombrage, et une mosaïque a groupé dans un seul panneau les diverses métamorphoses du maître de l'Olympe [3].

1. Bulard, *Délos*, p. 33-56 ; cf. pl. II, III A, IV, etc...
2. Sogliano, *Vettii*, fig. 11 ; cf. le Zeus Nikèphore d'Éleusis : Philios, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1888, pl. IV.
3. *Bull. arch. du Comité*, 1906, pl. XII, 3 ; *Mosaïques d'Algérie*, 319.

On sait le sort de **Danaé**, fille d'un roi d'Argos, lequel avait appris de l'oracle de Delphes qu'un enfant de Danaé le tuerait. Il séquestra sa fille dans une chambre d'airain ; mais Jupiter, qui s'éprit d'elle, sut forcer les portes de la prison, sous forme d'une pluie d'or qui vint couvrir le sein de la jeune femme ; semence éblouissante, d'où allait naître Persée. Des peintures la montrent tenant son nouveau-né ; dans la plupart (Helbig, 115-121 ; Sogliano, 75-78) elle reçoit la pluie d'or sortant d'une urne que retourne un Éros, et dans un paysage qui dénature la légende.

La fable d'**Europe** a inspiré les peintres plus que les sculpteurs. Cette princesse errait sur une plage de Phénicie, quand elle fut enlevée par Jupiter changé en taureau. On l'a représentée, tantôt jouant sur la grève avec ses compagnes, au moment où il survient, tantôt montée sur le taureau dans une prairie (Helbig, 128-130) ou emportée par lui en pleine mer (Helbig, 124 ; Sogliano, 80-82). Les détails varient ; Éros est quelquefois présent. La peinture célèbre de Naples (Sogliano, 79), si élégante et d'un vif sentiment poétique, trahit des contaminations : le décor d'ensemble n'était pas fait pour cette scène ; la perspective du taureau est fausse et semble due à la copie d'un relief ; il se raccorde mal au groupe des trois compagnes, dont une le couvre de caresses ; le peintre a donné tous ses soins à traduire l'enchantement d'Europe et le regard dominateur que garde le taureau en sa métamorphose (fig. 383) [1]. Europe se voit aussi sur les mosaïques africaines [2], mais le sujet s'y réduit d'ordinaire à la jeune femme sur le taureau, retenant son voile qui s'enfle au-dessus de sa tête.

Du mythe d'**Io**, compliqué et chargé de variantes, tout n'a pas été conservé. Prêtresse de Junon, elle inspira à Jupiter une passion qu'elle-même vint à partager. La déesse jalouse surprit leurs entretiens ; pour dépister cette surveillance, le volage Olympien crut bon de transformer Io en une génisse blanche. Junon ne fut point dupe, se fit remettre la génisse et confia sa rivale au berger **Argus** qui, pour plus de sûreté, la lia avec les rameaux d'un olivier sacré. Les peintres, qui n'avaient point reculé devant la représentation du dieu-taureau, préférèrent laisser à Io sa forme humaine, la désignant seulement par de petites cornes qui pointaient sur son front ; auprès d'elle ils plaçaient le jeune Argus, en berger ou en

1. D'après Thédenat, *op. cit.*, I, p. 121, fig. 75 ; *Mon. Pomp.*, cix. Cf. *Mosaïques de Gaule*, 77 ; mosaïque de Sparte (*Arch. Zeitung*, 1881, pl. vi, 2).
2. Cf. *Mosaïques de Tunisie*, 18, 63, 350 ; *d'Algérie*, 211.

homme d'armes, et parfois, dans le voisinage, Mercure chargé par Jupiter de tromper le gardien et s'essayant à le charmer des sons de sa syrinx (Helbig, 131-137)[1]. Bercé, assoupi, Argus fut tué par le

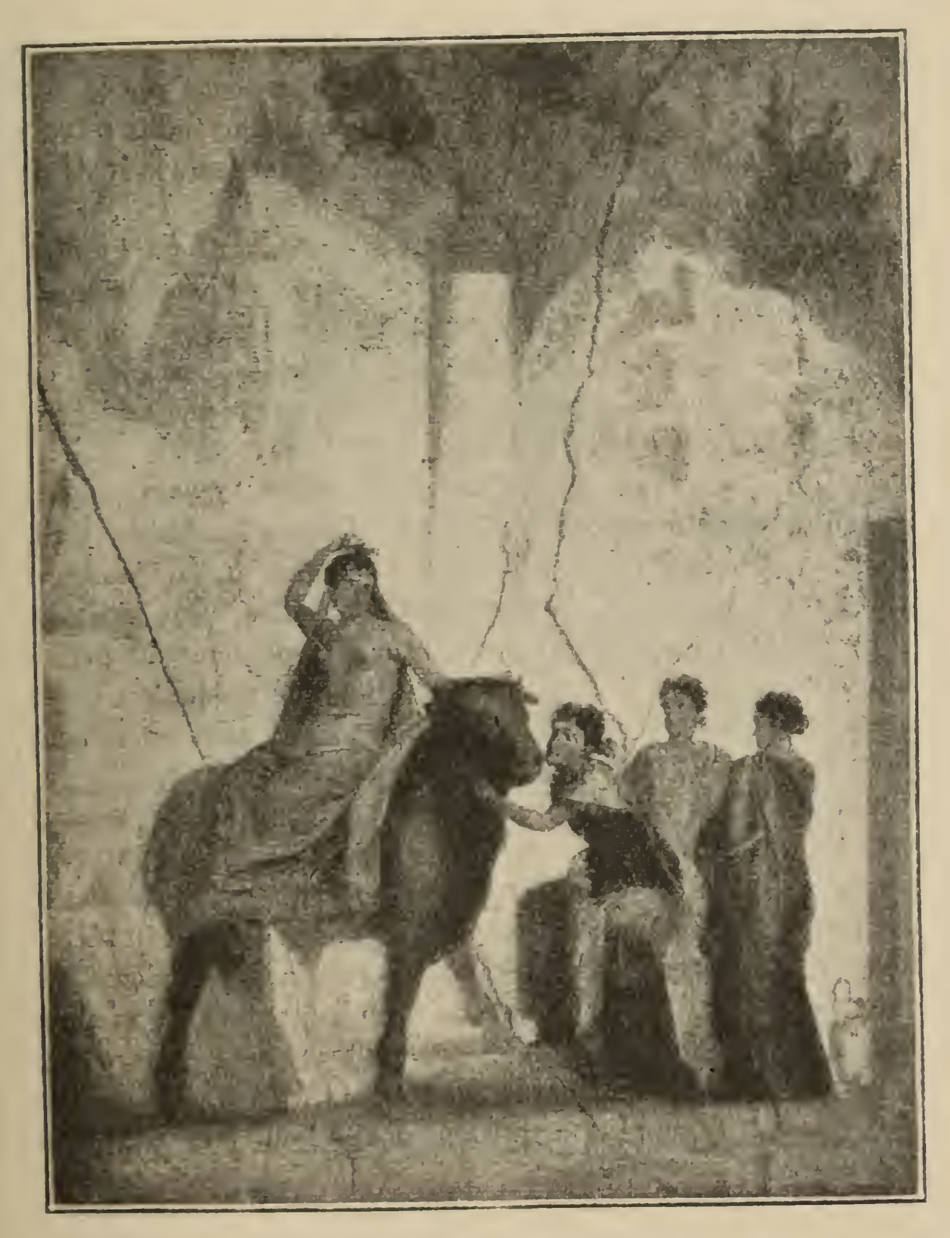


Fig. 383. — Europe et le taureau.

dieu. Furieux qu'Io devînt libre, Junon attacha aux flancs de la génisse un taon impitoyable, dont la piqûre l'affolait au point

1. Baumeister, *Denkmäler*, II, p. 865, fig. 942. Variante, *ibid.*, I, p. 752 fig. 802 (Helbig, 136); Hermann, *Malerei*, pl. LIII.

qu'elle se mit à galoper à travers le monde. Les poètes ont chanté sa vie errante ; la fresque a seulement, dans une belle œuvre toute grecque d'accent (Helbig, 138) [1], rappelé l'étape égyptienne de son itinéraire, dont les anciens faisaient le point culminant de cette légende. Ici encore, la génisse n'est qu'une belle fille au front cornu ; le dieu Nil la porte sur son épaule et va la déposer sur le rivage que ses pieds effleurent ; sa main rejoint la main tendue d'Isis qui lui souhaite la bienvenue, entourée du petit Harpocrate et de deux prêtresses armées du sistre.

L'histoire de **Léda**, à part quelques spécimens où l'imitation certaine d'une œuvre de la statuaire accorde à l'héroïne quelque retenue, presque de l'effroi, a trouvé dans la fresque son expression la plus libertine : l'envolée des draperies, les gestes complaisants de l'amante, tout contribue à rappeler nos tableaux de boudoir (Helbig, 140-152 ; Sogliano, 84-85) [2].

C'est un peu dans la même note, avec accompagnement d'Éros, que les peintres ont traité l'anecdote de **Ganymède** (Helbig, 153-158) : l'adolescent étendu a des formes quasi féminines ; l'aigle-dieu, à ses côtés, le fixe avec convoitise. Des mosaïques, plus directement inspirées de la sculpture, tirent meilleur parti des ressources plastiques du sujet : on voit dans un médaillon le jeune chasseur déjà emporté par l'oiseau de proie aux ailes épandues, ou soulevé du sol dont il va perdre le contact (fig. 384) [3].

Junon. — C'est une figure ingrate pour un art de tendances légères ; aussi paraît-elle très peu seule ; l'auteur de la grande peinture où l'on reconnaît généralement son union avec Jupiter lui a donné une sévère, mais très noble physionomie (Helbig, 114) [4]. Ses attributs se retrouvent davantage, comme éléments de décor, principalement le paon, avec l'immense évantail chatoyant de sa queue [5] où, selon la légende, Junon avait éparpillé les cent yeux d'Argus.

Amours d'Apollon. — Passons sur Dèmèter, trônant ou debout [6], et arrivons au type plus séduisant d'Apollon, très apprécié en

1. *Mus. Borb.*, X, 2 ; Roscher, *Lexikon*, I, 2, p. 275 ; Herrmann, *Malerei*, pl. LVI ; cf. LVIII, 2.
2. Quatre variantes dans les *Mon. Pomp.*, CXXXIX.
3. D'après les *Musées de Sousse*, pl. VII (= *Mosaïques de Tunisie*, 136) ; cf. *Mosaïques de Gaule*, 209 ; Nogara, *Mòsaici*, pl. XXXVIII.
4. Roscher, *op. cit.*, I, 2, p. 2127 ; Baumeister, *op. cit.*, I, p. 649 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XI.
5. Musée du Bardo, *Mosaïques de Tunisie*, 448.
6. Roscher, *Lexikon*, I, 1, p. 859 et 861.

citharède (Helbig, 180-187 ; Sogliano, 100-105) ; les peintres prennent souvent deux de ses attributs, la lyre et surtout le griffon, comme pièces d'ornementation détachées (Helbig, 191-199 ; Sogliano, 106-107). La physionomie attentive, concentrée, qu'il a dans quelques tableaux rappelle son rôle divinatoire (Helbig, 203-204). Bien plus que la sculpture, la fresque exploita le mythe



Fig. 384. — Ganymède.

de sa passion pour la vierge effarouchée, **Daphné**, simple personnification du laurier qui lui était consacré. Le dieu, gracieux, charmeur, se tourne vers la jeune fille, saisit un pan de sa robe ; un Éros l'aide à conquérir celle que la crainte semble uniquement posséder [1]. Les artistes évitent de traduire la métamorphose en laurier.

Pas davantage ils ne nous montrent changé en cyprès le jeune **Cyparissus**, qu'aima encore Apollon ; il est figuré presque nu, de formes plutôt féminines, assis sur un rocher, contemplant avec une stupeur douloureuse le cerf apprivoisé frappé par sa main ;

1. Helbig, 205-215 ; cf. 211 = *Mus. Borb.*, XII, 33 ; Roscher, *op. cit.*, I, 1, p. 954 ; *Mon. Pomp.*, VI ; Sogliano, *Vettii*, fig. 40.

dans le champ, le dieu qui l'observe, et quelque symbole comme le trépied apollinien (Helbig, 218-219 ; Sogliano, 109-110) [1].

Au même Immortel se rattachait la fable de **Marsyas**, son rival téméraire ; les diverses scènes : le concours, le châtiment du satyre, donnaient matière à une copieuse figuration faite pour tenter les peintres ; dans la « Maison d'Apollon », à Pompéi, elle couvre plusieurs murailles (Helbig, 232; cf. 224-231c).

Les silhouettes de Diane ne nous offrent rien de nouveau, sauf peut-être celle de Nizy-le-Comte [2], une Diane au bain, d'un dessin gauche et barbare, curieuse par sa violente enluminure et le fond de tableau verdâtre qui fait ressortir la carnation. Pour l'avoir surprise ainsi sans voiles, **Actéon** fut mis en pièces par ses chiens ; nombre de fresques rappellent cet épisode (Helbig, 249-252b; Sogliano, 115-118), et un mosaïste de Timgad a su rendre l'image du jeune chasseur reflétée par la surface de l'eau [3].

Le mythe de Vulcain est représenté par la scène vigoureuse de la forge, où travaillent avec lui ses compagnons les Cyclopes [4].

Le cycle bachique. — Bacchus, dieu de la vie joyeuse, de la bonne philosophie naturelle, devait entre tous séduire les épicuriens de Campanie ; non pas le Dionysos barbu et homme fait, de la Grèce classique, mais le Bacchus enfant ou adolescent, espiègle, enjoué, à peine moins libre d'allures que son nombreux cortège. Ne le voit-on pas, un pied sur Pan que terrasse l'ivresse, lui verser encore et toujours le vin que celui-ci laisse échapper de sa coupe (Helbig, 403) [5] ? Pour rencontrer une figure grave de ce dieu, il faut se reporter au Bacchus ailé, à califourchon sur un tigre, d'une de ces mosaïques de Délos [6] qu'exécutèrent, au moins pour partie, des artistes syriens et où se trahit une influence asiatique.

Le thiase bachique ne nous offrira rien de très particulier, après les ouvrages de la sculpture. Silènes et satyrisques, Priape, Pan, Ménades debout, en marche, assises ou couchées, centaures, suivants des deux sexes, en dispute ou en danse, reparaissent chargés de leurs attributs, tels que nous les connaissions déjà, et le

1. Thédenat, *Pompéi*, I, p. 122, fig. 77 ; Sogliano, *Vettii*, fig. 8 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XLV.
2. Blanchet, *Édif. de la Gaule*, pl. II ; cf. p. 35.
3. *Musée de Timgad*, pl. XIV, p. 37 et suiv.
4. Roscher, *Lexikon*, II, 1, p. 1682 ; cf. une mosaïque d'Afrique : *Musée Alaoui*, Suppl. I, pl. VII.
5. *Mus. Borb.*, X, 52 ; Roscher, *Lexikon*, III, 1, p. 1446.
6. Bulard, *Délos*, pl. XIV ; tête agrandie, pl. XV (en couleurs).

triomphe du dieu se déroule identique [1]. La seule nouveauté, c'est le groupe assez considérable des bacchantes, seules ou accompagnées d'un satyre, qui, au milieu d'un grand panneau, sans ligne de terrain, semblent planer dans l'espace (Helbig, 478-494, 513-537 ; Sogliano, 214-226, 237) [2]. Le dessin en est souvent sommaire, insuffisant, mais le coloris agréable, et ces figures légères sont de celles où le décorateur affirme l'aisance et le brio de son tour de main.

De nombreux tableaux retracent quelque phase du culte bachique (Helbig, 568-579 ; Sogliano, 241-247) ; nous nous bornerons à décrire « l'ensemble le plus considérable, le mieux conservé et le plus brillant de la peinture antique [3] », à savoir une série de fresques dues aux fouilles pratiquées en 1910 dans la « villa Item », au *fondo Gargiulo* (Pompéi). Il y a là plusieurs groupes disparates et mal reliés entre eux : simples décors architectoniques, images de laraires, intimités de gynécée. L'un d'eux [4], toutefois, se sépare aisément des autres et nous retiendra seul : il met sous nos yeux la réunion du thiase autour de Bacchus, l'éducation du dieu enfant par les soins des Nymphes et de Silène, l'enseignement des rites des mystères dionysiaques, inculqué, par une singulière transposition, au dieu même qui passait pour les avoir institués. Chose étrange, ces fresques à sujets mystiques faisaient le tour d'un *triclinium* ; elles s'offraient aux regards dans les fumées des banquets. Et la note en est sévère, imposante ; elles évoquent le temps des vieilles croyances ; le modèle était ancien, plutôt hellénique qu'hellénistique, emprunté peut-être, a-t-on dit, à quelque temple de Dionysos. Ce n'est pas le décor pompéien, où triomphe l'harmonie des couleurs, ou leur exubérance. Ici le fond est neutre ; aucun trompe-l'œil ; l'impression générale est celle d'un haut-relief, où les personnages, comme dans un fronton, font saillie hors de la paroi et sont installés sur des sièges, degrés ou banquettes, qu'on croirait soutenus par la bordure inférieure des panneaux.

1. Nogara, *Mosaici*, pl. LXXII, 3 ; *Musée Alaoui*, Suppl. I, pl. XI ; Herrmann, *Malerei*, pl. XXV et LXI.
2. Cf. *Mon. Pomp.*, XXXI ; Herrmann, *Malerei*, pl. VI et XXIX à XXXII.
3. Ed. Pottier, *Rev. arch.*, 1915, II, p. 321-347 (renvoie aux travaux antérieurs de De Petra, miss Mudie-Cooke, Rizzo, etc.). Voir encore H. Lechat, *Rev. des Étud. anc.*, XX (1917), p. 172-190.
4. Développement schématique dans le *Journal of Roman Studies*, III, 1913, p. 158-159.

Un jeune enfant nu (Bacchus ou Iacchos, on peut hésiter), entre deux Nymphes, lit attentivement un *volumen* ; auprès de lui une prêtresse, le front ceint d'une branche de myrte et munie d'un rameau de laurier, porte des objets sacrés sur un plateau. Une femme assise, qui présente le dos, soulève d'une main le voile recouvrant la corbeille que tient une servante et de l'autre dispose, dans une seconde corbeille, des offrandes sur lesquelles une deuxième auxiliaire, également couronnée de myrte, répand le contenu d'un flacon. Après elle, un gros Silène, levant la tête d'un air inspiré qui contraste avec sa lourde corpulence, tire des sons de sa lyre appuyée sur une colonnette. Et voici le cortège ordinaire du dieu : une jeune faunesse court-vêtue, aux oreilles effilées, sert de nourrice à un faon dressé contre elle, tandis qu'un chevreau fixe le spectateur. A côté de cette scène familière, l'artiste, à dessein, a placé l'image de l'extase sacrée ; elle anime une Ménade, dont le voile agité s'harmonise à ce délire, et qui surgit de face, hors de ses sens, étendant une main grande ouverte. Nouvelle opposition : un autre Silène, chenu et énorme, assis sur une base, se tourne avec calme vers la bacchante ; lui-même échappe à ce transport, mais il va le communiquer à un satyre qu'il abreuve. Au dernier plan, un satyrisque presque enfant lève au-dessus du Silène un masque, symbole du théâtre, auquel préside encore Bacchus. Quand on entrait dans cette salle à manger, on avait devant soi le groupe central, aujourd'hui mutilé comme la scène suivante et où, naturellement, Bacchus attirait l'attention, grâce à son attitude, déjà connue par ailleurs : assis sur un escabeau, il renverse en arrière son torse nu jusqu'à la taille ; le bras droit relevé repose sur sa tête, celle-ci abandonnée contre la poitrine d'une femme, qui occupe un siège plus haut et laisse pendre une de ses mains par-dessus l'épaule du dieu, dont ses genoux soutiennent une jambe. Bacchus n'a que le pied gauche de chaussé, suivant un rite plusieurs fois constaté. Pour équilibrer ce panneau, où les lignes montent en diagonale, un grand thyrse à banderoles la coupe transversalement, appuyé sur la cuisse du dieu. Quelle est cette femme qui l'enlace ? Ariane ? Mais rien ici ne dénote l'idylle. En effet, au delà, deux femmes apparaissent : l'une s'enfuit, l'autre tient un plateau chargé de verdures fleuries. Entre elles et l'observateur, une troisième, genou en terre, lève avec précaution le voile étendu sur le vase mystique ; de son autre main elle a saisi un objet allongé, en pyramide, qu'elle montre à sa voisine.

Ensuite, toute une série de figures féminines prêtant à controverse, sauf la dernière qui clôt la scène : une simple bacchante danse en frappant des cymbales et laissant flotter sa tunique. Après la femme agenouillée, une quatrième, qui semble vouloir la fustiger de la baguette mince que brandit sa main droite, détourne la tête avec un geste de répulsion ; plus loin, une jeune fille apeurée, tombée sur les genoux, se cache la face contre ceux d'une femme assise, qui lui passe maternellement la main sur les cheveux et l'enveloppe de son écharpe. Il est probable que ces airs de dégoût ou d'effroi naissent en présence de l'objet tiré du vase sacré : un phallus apparemment, symbole de vie que les Grecs exhibaient en leurs pompes religieuses, mais auquel les mœurs romaines refusaient toute dévotion, l'abaissant au rôle d'amulette, d'instrument prophylactique. A sa vue, une femme se sauve, l'autre se couvre le visage, une troisième — figure divine celle-là, Iris, Nikè ou Érinye, à en juger d'après ses grandes ailes noires — fait mine de châtier la propagation d'un rite impudique. Il faut alors conclure à une transformation du modèle, opérée très habilement par le peintre, qui a su modifier une donnée sans dénaturer le style ; et alors cette grandiose composition, où les personnages sont de plus haute taille qu'à l'ordinaire, nous révélerait le double aspect de l'art pictural sous l'Empire : fidélité aux traditions classiques, adaptation ingénieuse aux idées nouvelles.

Vénus et les Éros. — Vénus est aussi un des types favoris de ce décor d'intimité. Déesse du bonheur, de la prospérité privée et publique — car elle porte la couronne tourelée — la célèbre *Venus Pompeiana* de la maison des Dioscures (Helbig, 295) [1] se drape des couleurs du ciel : elle porte un grand manteau azur semé d'étoiles d'or ; sa majesté, que soulignent le sceptre et la branche d'olivier, n'empêche point le petit Amour de se hausser jusqu'à elle pour lui tendre le miroir. Est-elle seule, elle se pare, ou s'élève au-dessus des flots — telle l'Anadyomène des Grecs ; mais plus généralement on la retrouve, sentimentale, auprès d'Adonis blessé [2], ou triomphante, appuyée sur le genou de Mars, pendant que des Éros, répandus autour d'eux, cherchent à se coiffer du grand casque du dieu ou passent à leurs épaules le baudrier de son épée (Helbig, 320) [3].

1. Mau, *Pompei*, p. 11, fig. 4.
2. Gusman, *Pompéi*, p. 394 ; Herrmann, *Malerei*, pl. LII.
3. Thédenat, *Pompéi*, I, p. 125, fig. 80. Cf. *Mon. Pomp.*, LXXV ; Herrmann, *Malerei*, pl. IV ; cf. pl. II et CIX.

Ces *putti* étaient innombrables dans la peinture antique ; quelques-uns isolés et qui peut-être se répondaient deux à deux, dans des panneaux dont on n'a sauvé que des débris ; la plupart libres de toute attache terrienne, de tout support, et volant ou planant à travers l'étendue (Helbig, 632-740[b] ; Sogliano, 254-351) : ce sont personnages aériens. Aussi, plus encore qu'en sculpture, plaisent-ils dans la fresque ; ils bénéficient des finesses du pinceau, de sa légèreté de touche, et de la sorte, sans génie, avec un peu de fantaisie et de verve, les peintres ont réalisé, dans des tableautins ou des frises minuscules du genre miniature, quelques compositions d'un grand charme. Inutile de passer en revue les rôles de Cupidon quand il paraît seul ; son costume, la chlamyde bouffante, ses attributs, dérobés à quelque autre dieu, se retrouveront dans les scènes complètes qu'il nous suffira d'analyser.

Il y en eut de dramatiques ; car Ausone, dans sa septième idylle, prit pour sujet une peinture murale de salle à manger, où l'on voyait le terrible enfant crucifié par des femmes amoureuses. Le châtiment de Psyché, dont Éros brûlait les seins avec sa torche, sous les regards de Némésis (Helbig, 854) [1], est déjà d'un tragique de convention. Et quant à la lutte du jeune dieu avec cet **Antéros** qu'on lui opposait, et dont le nom signifie : amitié réciproque, elle semblait seulement un aimable exercice de palestre [2]. Moins émouvant encore le combat d'Éros et de Pan [3], en présence de Vénus, la mère du champion enfant.

Laissons pour l'instant les tableaux où des Éros sont personnages secondaires ; dans beaucoup d'autres, ils tiennent toute la place, ou au moins la première. Certains sujets nous sont déjà connus par la sculpture : rappelons-nous le croquemitaine nain et son énorme masque (t. I, p. 667), les Éros banquetant (Helbig, 757) [4], assis ou couchés, remplaçant les gladiateurs dans l'arène et les cochers sur la piste, ou réunis en orchestre et menant une sauterie. Leurs attelages sont minces, impalpables, comme fluides et transparents ; la caisse semble prise d'une aile de libellule et les roues font l'effet d'un fil d'argent tordu. Les attitudes sont très variées ; souvent ils font claquer très haut leur fouet. En voici un

1. Roscher, *Lexikon*, III, 1, p. 161.
2. *Mosaïques de Gaule*, 161.
3. *Ibid.*, 199. Peintures : Roscher, *op. cit.*, III, 1, p. 1459 = Sogliano, 381 ; Id., *Vettii*, fig. 9 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XLIV.
4. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1699.

que traînent deux dauphins (fig. 385)[1]; où évolue ce groupe ? Sur l'eau, sur le sol, dans les airs ? On ne sait et il n'importe ; rien ne précise le milieu ; les rênes elles-mêmes, aux courbes fantaisistes, obéissent à la brise plus qu'à la main du conducteur. Nous retrouvons les jeux du cirque, où les coursiers, cette fois, sont des gazelles ou des antilopes[2], dont les jambes graciles s'harmonisent aux formes ténues des roues et des essieux. Généralement, comme chez les Vettii, où abondaient ces jolies scènes, les fonds sont d'un



Fig. 385. — Éros traîné par des dauphins.

ton noir lustré, qui fait ressortir à merveille les carnations enfantines et la discrète finesse des motifs. Toute la faune, réelle ou fantastique, livre aux Éros des bêtes de trait ou des montures ; on y voit défiler : les chevaux ou les tigres de mer, les poulains véritables, les chèvres, les lions, les griffons, les oies et les cygnes, les centaures, les langoustes, les crabes[3]; parfois les gamins eux-mêmes s'attellent au timon.

Dans l'exercice des métiers ils ne sont pas moins alertes ; une sorte de gravité attentive s'allie à leur grâce mutine. On avait peu

1. D'après Thédenat, *Pompéi*, I, p. 126, fig. 81.
2. *Ibid.*, p. 127, fig. 82 ; *Mon. Pomp.*, XXVIII ; Sogliano, *Vettii*, fig. 50 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XXIII.
3. Thédenat, *ibid.*, I, p. 127, fig. 83 ; Sogliano, *Vettii*, fig. 5.

Fig. 386. — Éros orfèvres (Cliché Brogi).

d'exemples de ce genre de scènes — Éros cordonniers, menuisiers, fondeurs, fleuristes [1] (Helbig, 804-806 ; Sogliano, 364) — quand la demeure retrouvée des Vettii allongea la liste [2]. Regardons (fig. 386) [3] les lutins pratiquant un art pour petits doigts, l'orfèvrerie. D'abord, sur une enclume déjà minuscule, ils forgent le métal doré, encore en barre ; sur une autre plus petite, à peine perceptible, l'ouvrier qualifié donne la forme dernière à quelque parure, qu'il frappe d'un marteau plus fin qu'aucun jouet d'enfant ; derrière lui, son compagnon, protégé par un tablier de cuir, prend au foyer un tison avec des pinces et va opérer quelque soudure ; un dernier, debout, parachève un vase dont il cisèle le pourtour. Au centre du magasin est le comptoir, surmonté d'une vitrine à trois tiroirs et de deux balances, dont une pour les pesées de précision ; une troisième est aux mains du maître bijoutier qui, devant Psyché, sa cliente, paraît estimer un article à son poids.

1. *Mon. Pomp.*, LXI, 1 : cf. Herrmann, *Malerei*, pl. XXII.
2. Sogliano, *Vettii*, fig. 47-56 ; Mau, *Pompei*, pl. à la p. 351 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XXXV à XXXVII.
3. Cf. Herrmann, *Malerei*, à la pl. XXIV.

Autre travail délicat, et dont l'outillage se manie sans effort, la parfumerie. Une première fresque [1] à considérer ici avait été rapportée aux opérations vinicoles, mais la petitesse des récipients rendait suspecte l'hypothèse, et l'on remarque en outre un pressoir rappelant celui des fabricants d'huiles. Un Éros agite avec une baguette le contenu d'un vase où se fait quelque combinaison ; plus à gauche, séparée par une table de Psyché la marchande assise contre sa vitrine à flacons, une acheteuse, en Psyché drapée et suivie d'une servante qui porte la bourse, tend son bras que frotte un commis avec un bâtonnet. Le même geste encore paraît saisi dans une autre peinture [2] où l'on crut d'abord reconnaître une officine à médicaments; il est vrai qu'aux mêmes boutiques se vendaient à la fois des remèdes et des articles de toilette. Du moins est-ce un parfum que respire la dame sur son bras relevé, où un Éros a versé quelques gouttes. Plus loin sont les foyers où l'huile se prépare ; les manœuvres travaillent au mortier, où ils font peut-être le mélange du suc et de la graisse qui doit le fixer.

Les Éros cueillent aussi les raisins — nous les montrerons à l'œuvre en parlant de l'agriculture — ; ils mettent en action le pressoir ; ils fêtent les *Vinalia* [3]. Dans une fresque mutilée, on les retrouve tenant marché de la précieuse liqueur [4] ; ils la vendent au détail ; des consommateurs à leur taille viennent simplement vider une coupe : elle s'emplit à une amphore couchée sur un dé de pierre ; cette dernière épuisée, on débouchera les autres, plantées debout en rangs serrés.

Les Éros sont encore forgerons et foulons [5], montreurs d'animaux savants et bateleurs. Dans les scènes de culte, ils semblent faits plutôt pour les services secondaires ; ce sont, par nature, des camilles ; ils disposent des guirlandes ou des vases rituels ; pourtant plus d'une fois ils officient seuls.

La mosaïque les a également représentés ; on ne s'embarrassait point de les fouler aux pieds, pas plus que les dieux. Mais il fallait pour eux des médaillons réduits à petite échelle, que l'observateur debout ne pouvait suivre aisément dans le détail, et la beauté de

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 7234 ; *Mon. Pomp.*, LXXI, 2.
2. Sogliano, *Vettii*, fig. 49 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XXII.
3. Mau, *Pompei*, p. 354-355.
4. Thédenat, *Pompéi*, I, p. 128, fig. 84 ; cf. Gusman, *op. cit.*, pl. V, 3 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XXV.
5. Gusman, *ibid.*, p. 279 ; *Mon. Pomp.*, XV, 1-2.

ces jeunes formes est dans le rendu sincère, exact, des rondeurs potelées ; or le travail en petits cubes risquait de les amaigrir ou de les dénaturer ; il devait briser ou raidir la ligne vivante, défaut moins grave dans les figures d'adultes. De fait, il leur prête moins de grâce que la fresque ; mais les mêmes thèmes sont repris par la mosaïque, en Afrique [1] surtout, moins en Gaule : les Amours maîtrisent diverses montures, tendent leurs filets et font la vendange : leur essaim se répand sur une grande mosaïque, au musée du Bardo [2], et ne laisse au centre qu'un petit *emblèma* : le dieu de la vigne chez Icarios. Dans chaque angle se loge un cratère d'où sortent deux ceps. Nichés dans les enroulements et jusqu'aux extrémités des tiges, qui ploient à peine sous leur faible poids, les joyeux enfants font leur cueillette, folâtrant avec des oiseaux qui viennent becqueter les grains au milieu d'eux. Avec précautions, les plus haut juchés des vendangeurs font descendre, au bout d'une corde, les corbeilles pleines vers les grands vases pris pour cuves.

Cupidon ne se rencontre pas seulement au milieu de ses camarades ; les grandes personnes, à l'occasion, approchent de la petite bande ; Vénus surtout, mère de l'enfant-dieu : c'est elle qui préside à ses bains. De jeunes femmes admirent les Amours dans les nids où ils viennent d'éclore [3] ; marchands et marchandes les retirent par les ailes de leur cage et les vendent aux imprudentes qui se laissent séduire [4]. Si les gamins poussent trop loin leurs entreprises, Vénus les fustige ou on les met aux fers [5] ; on leur lie les mains, on leur rogne les ailes ; ils commettront ainsi moins de méfaits.

Psyché est la compagne, l'amante d'Éros, son pendant féminin et son complément ; leurs types physiques se répondent. Comme la sculpture, la fresque a popularisé l'aimable couple. Mais Psyché aussi paraît seule ; ou bien plusieurs fillettes à son image se livrent au même divertissement, en particulier la cueillette des fleurs. Nous avons plusieurs tableaux selon cette donnée [6] ; les peintres ont

1. Voir les Tables des *Mosaïques de Tunisie* et *d'Algérie*, au mot *Amours*.
2. *Mosaïques de Tunisie*, 376.
3. Rodenwaldt, *Komposition*, p. 153, fig. 25 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XVII.
4. Gusman, *Pompéi*, p. 406 ; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 503, fig. 545.
5. Gusman, *op. cit.*, p. 386 ; Rodenwaldt, *op. cit.*, p. 75, fig. 12 ; Herrmann, *Malerei*, pl. I.
6. *Mon. Pomp.*, X, 2 ; XXIV, 1-2 ; Mau, *Pompei*, p. 356, fig. 188 ; Thédenat, *Pompéi*, I, p. 131, fig. 87 ; Sogliano, *Vettii*, fig. 57-58, 60, et pl. XI, 2 et 4 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XXI.

adroitement varié les attitudes et gradué les effets de lumière et d'ombre.

Mythes de la lumière et du temps. — Entre les divinités de la lumière, le **Soleil** est magnifiquement présenté dans une mosaïque de Sens [1], alors qu'il maîtrise ses chevaux qu'effraie la chute dans l'Éridan de Phaéthon foudroyé. Celle de Sentinum [2], à Munich, reflète les spéculations orientales : debout dans le cercle du zodiaque, le dieu, une main sur la hanche, s'appuie de l'autre à la zone céleste.

Signalons la fréquence d'un thème déjà étudié, exploité cette fois



Fig. 387. — Les Saisons.

avec plus de bonheur : **Endymion** visité par la Lune (Helbig, 950-962). La composition est généralement plus sobre et plus légère ; moins de personnages ; l'ambiance d'un paysage, même conventionnel, donne au tableau plus de mystère et de douceur apaisée. Cela est vrai surtout de la peinture ; la mosaïque appauvrit à l'excès la représentation [3].

Les symboles du temps, principalement ceux qui traduisent l'évolution périodique et perpétuelle de la nature, ne pouvaient être oubliés en ce merveilleux pays de Campanie. Cortège désigné du Soleil, les **Saisons**, très fréquentes dans la mosaïque, sont d'ordinaire groupées par quatre [4], mais espacées au milieu de sujets intermédiaires, et ainsi le hasard des destructions n'a permis de sauver dans quelques cas qu'une partie de l'ensemble. Sur une mosaïque

1. Héron de Villefosse, *Monuments Piot*, XXI (1913), p. 89-109, pl. IX.
2. R. Engelmann, *Arch. Zeitung*, 1877, p. 9-12, pl. III.
3. *Mosaïques de Tunisie*, 369.
4. Avec Bacchus (*Mosaïques de Gaule*, 243, et Germain de Montauzan, *Annales de l'Université de Lyon*, II, 25 (1912), p. 52 et suiv., fig. 5-7).

d'Aumale [1], c'est l'Hiver qu'on doit reconnaître dans une femme nue, couverte d'une peau de panthère et coiffée de roseaux, qui, chargeant son épaule de la houe bifurquée, tient deux canards qu'elle vient de prendre dans les marais herbeux où ses jambes s'enfoncent. Sur une autre, où les Saisons encadrent deux par deux Vénus à sa toilette, l'Été a presque disparu ; mais là chacune n'est représentée que par un buste. La superbe mosaïque qui a pour *emblèma* le char de Neptune (p. 70) offre au contraire un harmonieux assemblage, où tous les détails concourent à la symbolique. Chaque Saison est placée en bissectrice d'un angle, la tête vers le centre, et enveloppée d'éléments végétaux d'une touche infiniment discrète, qui achèvent de la définir : rameaux fleuris, où le Printemps cueille une rose ; tiges chargées d'épis, où l'Été porte sa faucille ; pampres faisant comme une « gloire » à l'Automne ; pousses vivaces garnies de baies entre lesquelles passe l'Hiver, nanti du gibier qu'il a capturé. Les intervalles sont remplis par de petits motifs, un homme, un animal, qui relient les figures : ainsi, tourné contre l'Hiver, un sanglier, symbole des chasses, se met en défense ; l'Été est accosté du lion zodiacal et d'un moissonneur ; l'Automne, de la panthère bachique et d'un vendangeur, une perche à l'épaule d'où pendent deux paniers.

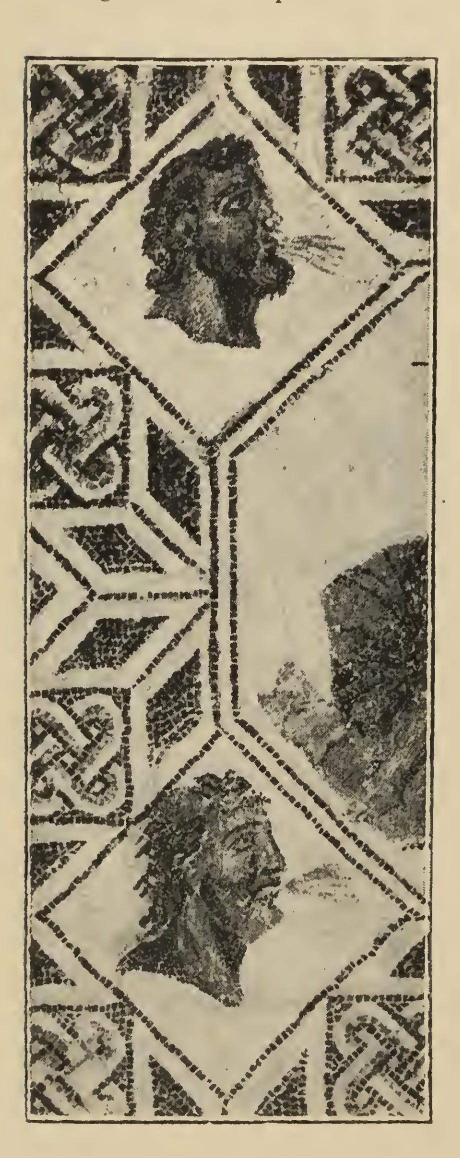


Fig. 388. — Les Vents.

Les Saisons (avec Méduse) bordaient sur un côté une mosaïque de Sainte-Colombe [2] (fig. 387) ; mais habituellement elles occupent

1. G. Doublet, *Musée d'Alger*, Paris, 1893, 4°, pl. xv.
2. *Mosaïques de Gaule*, 198.



Fig. 389. — Neptune, les Sirènes, Néréides.

les quatre coins. La même disposition est adoptée pour les quatre **Vents**, représentés comme nous l'avons dit ailleurs ; quelquefois aussi (fig. 388) on voit le souffle qui s'échappe de leurs lèvres ouvertes [1].

Ce sont là des symboles du temps à la manière grecque ; d'autres, à la mode romaine, sont trop souvent hypothétiques et nous ne pouvons nous y appesantir ici.

Mythes des eaux. — Le monde aquatique est très en faveur ; goût général pour le paysage, proximité de la mer, autant de raisons pour introduire dans le décor familier les figures de l'élément liquide. Nous devons à la mosaïque de belles représentations de **Neptune**, tout désigné, comme dieu des eaux, pour régner sur les thermes. Le grand panneau de Constantine, au musée du Louvre, déroule ses noces avec Amphitrite ; on remarquera le dais que des Éros déploient au-dessus du couple divin [2] ; d'autres ouvrages, également d'Afrique, prêtent au dieu une superbe allure. Ici [3], dressé sur son char triomphal attelé d'hippocampes, dont une Néréide à l'arrière tient les rênes, et qui piaffent dans l'onde amère en tournant le cou vers leur maître, il forme un médaillon que cantonnent les symboles des Saisons, avec les travaux qu'elles ramènent ; le tout bien équilibré, traité avec sobriété, dans le plus charmant coloris. Là [4], il est seul avec ses hippocampes ; sa tête est plus farouche, inculte et en broussaille ; le corps penché en avant, il semble, du bras tendu, montrer la direction à ses coursiers ; des médaillons l'entourent, servant de cadres à des figures marines et à des Sirènes (fig. 389).

De l'Océan on n'a généralement que le buste ou le masque (fig. 379) ; une mosaïque africaine nous en réserve un échantillon de beau style, avec des pinces de homard sur le front et une barbe largement étalée, qui évoque la poussée des vagues [5].

Les divinités fluviales ne nous donnent rien de nouveau, sauf un type éphébique, imberbe, qui, reproduit à plusieurs exemplaires, désigne apparemment le **Sarno**, petit fleuve côtier de la région [6]

1. *Mosaïques de Tunisie*, 188 ; les quatre Vents encadrent l'image de Glaucus ivre.
2. Roscher, *op. cit.*, III, 2, p. 2898 ; *Arch. Zeitung*, 1860, pl. CX.
3. *Musée Alaoui*, Suppl. I, pl. XVI, 2 ; *Mosaïques de Tunisie*, 86.
4. *Bull. arch. du Comité*, 1886, pl. VI ; *Mosaïques de Tunisie*, 125.
5. *Mosaïques de Tunisie*, 449. Cf. *Mosaïques de Gaule*, 167, 376.
6. *Mon. Pomp.*, XIV.

(Helbig, 1018-1022). Nymphes au bain, Tritons [1], Néréides, animaux marins [2] fourmillent naturellement dans ce monde des eaux, et à satiété dans les mosaïques d'Afrique ; quelques-unes rassemblent pêle-mêle toutes sortes de mythes ayant quelque rapport avec la mer [3]. Les divinités marines, au milieu des poissons, s'avancent sur des monstres, retenant des deux mains leurs voiles, que le vent gonfle et soulève en arceau au-dessus de leurs têtes [4]. Et les mythes se pénètrent, se confondent : une Néréide, étendue sur un monstre sans ailes et tenant à la fois du cheval, du loup et du poisson, pince distraitement les cordes d'une lyre que lui tient un Éros, assis sur la queue de l'étrange monture [5]. Mais, le plus souvent, ces êtres restent tels que nous les avons connus par la sculpture.

Celle-ci s'est bien moins intéressée au mythe de **Galatée**, fille de Nérée, symbole de la mer calme et brillante ; la peinture elle-même [6] en a éliminé (Helbig, 1042-1053) toute une partie : Acis, rival longtemps heureux de **Polyphème**, d'après les poètes, ne paraît pas ; le Cyclope seul convoite la nymphe. Il est présenté dans quelque vaste paysage qui distrait le regard de sa laideur, sans faire tort à sa puissante stature ; barbu le plus souvent, les oreilles en pointe, le front barré d'un troisième œil énorme, il porte la massue ; une peau de bête est jetée sur son épaule ou déposée à côté de lui. Galatée, d'habitude, fend l'onde sur le dos d'un dauphin, gracieuse et élégante, parée de nombreux bijoux et agitant son éventail. Parfois un petit Éros l'ombrage d'un parasol ; c'est lui qui, dans une fresque d'Herculanum (Helbig, 1048) [7], est à califourchon sur le dauphin ; ayant traversé la mer jusqu'à Polyphème, il lui tend un diptyque ouvert contenant quelque message de Galatée.

Scylla aussi avait été une belle jeune fille avant que Circé, jalouse de l'amour qu'elle inspirait à Glaucus [8], l'eût transformée en monstre marin ; dès lors elle personnifia les tourbillons écumants des flots, les récifs et les écueils ; la tradition lui assignait comme

1. Nogara, *Mosaici*, pl. XXII, XLVII.
2. Maison Dorée : *Jahrb. des Inst.*, XXVIII (1913), p. 194, fig. 41.
3. *Mosaïques de Tunisie*, 18.
4. S. Gsell, *Musée de Tébessa*, 1902, 4°, pl. VIII, 1, p. 64 et suiv.
5. Doublet, *Musée d'Alger*, pl. XVI.
6. Fresque de la Maison de Livie : Roscher, *Lexikon*, I, 2, p. 1587 = Bertaux, *Rome*, I, p. 58, fig. 51.
7. Roscher, *ibid.*, III, 2, p. 2710 (Réplique : Sogliano, 472).
8. Glaucus faisant sa déclaration à Scylla, peinture, dans Roscher, *ibid.*, I, 2, p. 1684.

séjour un des deux rochers qui émergent au nord du détroit de Messine, en face de Charybde. Elle avait un aspect sauvage, repoussant, avec des nattes en forme de serpents. Un monochrome de Stabies, au musée de Naples (Helbig, 1063) [1], la montre brandissant avec force un gouvernail, comme pour assommer quelque adversaire ; la partie inférieure de son corps se ramifie en plusieurs nageoires fantastiques, dont les replis enferment et mordent de jeunes naufragés qui ont des gestes de désespoir. Le même type de Scylla se retrouve dans des mosaïques qui représentent Ulysse et les Sirènes [2].

Emblèmes de la pensée humaine. — Nous avons mentionné les **Muses** d'Herculanum et précisé le sens de ces divers symboles des créations de l'esprit [3] ; c'est un groupe tout constitué et chaque figure s'isole sans inconvénient ; rien de plus commode pour remplir les médaillons et les cartouches des mosaïques. Citons encore l'aimable Uranie retrouvée chez les Vettii [4] et qui paraît avoir des traits individuels, comme si l'artiste eût voulu lui donner le visage de la maîtresse du lieu. Est-ce le moment de citer la « Muse » de Cortone, pour laisser son nom usuel au célèbre buste de femme peint sur ardoise, jugé antique par ceux qui l'ont patiemment examiné [5]. Ou cette joueuse de lyre fut-elle une de ces professionnelles qui charmaient la fin d'un banquet ? Son expression est bien réservée pour un pareil emploi, malgré le déshabillé de la poitrine, et rien n'indique un portrait dans cette image idéalisée ; l'appellation courante, sous toutes réserves, peut être conservée.

Aux Muses se rattache le chanteur **Orphée**, personnification mythique la plus importante de l'inspiration poétique dans ses rapports avec les cultes d'Apollon et de Bacchus. Une mosaïque de Thina [6] (fig. 390), très décorative, en dépit de sa composition puérile et trop simplifiée, présente en son milieu l'aède long vêtu, un peu féminin d'apparence, assis sur un rocher à l'ombre d'un arbre et s'accompagnant de la cithare. Les animaux fascinés surgissent sans ordre autour de lui ; les singes interrompent leurs facéties ; un

1. Roscher, *Lexikon*, I, 2, p. 1043.
2. Nogara, *Mosaici*, pl. XXI, XLIX-LII. Voir plus bas, à la fig. 395.
3. Cf. encore *Musée Alaoui*, Suppl. I, pl. XII, 2 ; *Mosaïques de Tunisie*, 68
4. Sogliano, *Vettii*, fig. 17 ; Thédenat, *Pompéi*, I, p. 120, fig. 74.
5. *Gazette archéologique*, III (1877), pl. VII ; Perrot, *Hist. de l'art*, IX, pl. XI, p. 206.
6. A. Merlin, *Bull. arch. du Comité*, 1912, p. CCXIII, pl. LXXXI. Une autre à Constantinople : Mendel, *Sculpt. du Mus. ottom.*, III, p. 507 et suiv., n° 1304. Peinture dans Gusman, *Pompéi*, p. 393.

cheval hennit et gambade d'allégresse ; l'autruche, ébaubie, en reste bec ouvert ; les oiseaux, fins connaisseurs, se rapprochent



Fig. 390. — Orphée charmant les animaux.

du musicien ; le lièvre dresse l'oreille. Et sous le charme de ces divins accents, toutes espèces voisinent : les lions au repos négligent le bélier, qui broute paisiblement. Aucune préoccupation

de l'échelle ni de la perspective ; des lignes de terrain sont naïvement indiquées. Mais l'ensemble a une indéniable séduction et l'ouvrage est très supérieur à une autre mosaïque [1], où tout autour du chanteur, seul dans un carré central, les oiseaux se répartissent, un à un, dans des cartouches octogonaux. Orphée, somme toute, est surtout prétexte à figuration d'animaux.

Il y avait aussi des chanteuses mythiques, les **Sirènes**, oiseaux à tête humaine ; quelque-unes représentées isolément, jouant de la lyre ou plus souvent de la flûte, se rencontrent dans les peintures murales (Helbig, 894-901[b]) et, par exemple, dans une des mosaïques précitées où s'élance le char de Neptune (fig. 389). Nous les retrouverons mêlées aux aventures d'Ulysse.

Parmi les autres figures ailées beaucoup restent imprécises ; la plus importante est la Victoire, telle que nous l'avions vue en sculpture, habituellement seule, parfois aux côtés d'un jeune guerrier qui élève un trophée (Helbig, 902-941).

Personnifications diverses. — La liste en est très courte. Peut-être a-t-on peint des figures abstraites, mais nous ne sommes plus à même de les identifier. Il ne s'agit ici que d'entités géographiques. Il y a dans la maison de Méléagre, à Pompéi (Helbig, 1113), un groupe des trois parties du monde : l'Europe, dans les notes douces, de tons discrets, intercalée entre l'Asie et l'Afrique, chez lesquelles se heurtent les couleurs franches et voyantes et qui se parent de dépouilles d'éléphants. Ce dernier attribut, devenu banal, était prêté à d'autres personnifications, non plus en groupe, qu'il serait bien tentant de considérer comme des images de l'Égypte, ou de sa capitale Alexandrie. La mosaïque nous procure des exemples plus nombreux, plus variés ; sur un pavement découvert à Ostie [2], les régions en rapports commerciaux fréquents avec cette ville sont distinguées par des détails assez explicites : la Sicile par la triquètre, assemblage de trois jambes usuel sur les monnaies, l'Afrique par la tête d'éléphant, l'Espagne par une couronne d'olives, l'Égypte par le crocodile. La série plus complète des provinces, avec des inscriptions grecques explicatives, exécutée en mosaïque vers la fin du IIe siècle, a été trouvée aux bords de l'Euphrate et transportée à Berlin; une de ces figures est la seule image que nous ayons de la Gaule personnifiée [3].

1. *Mosaïques de Gaule*, 181 : cf. 242.
2. D. Vaglieri, *Notizie degli Scavi*, 1912, p. 204-213.
3. É. Michon, *Bull. des Antiq. de France*, 1906, p. 380 et suiv. ; F. Cumont, *Études syriennes*, Paris, 1917, 8°, p. 140.

§ III. — *Mythologie étrangère.*

La sculpture avait reproduit les types plastiques de toutes les divinités, à bien peu près, annexées par le panthéon gréco-romain. On ne constate pas sans étonnement que ces dieux étrangers sont exclus presque en totalité du répertoire des peintres et des mosaïstes. On s'expliquerait leur rareté : nombre d'ex-voto furent dédiés par des soldats aux frontières, logeant sous la tente ou bien dans de grossières constructions, où les décorateurs n'étaient jamais entrés. Il n'empêche que Rome et la Campanie comptaient un pourcentage élevé de population exotique et, parmi ces déracinés, des négociants enrichis, très en mesure de se créer des intérieurs de luxe où leurs protecteurs traditionnels les auraient environnés. Si, chez les dieux orientaux, l'élément moral et vraiment religieux l'emporte sur l'élément artistique, ornemental, il reste étrange malgré tout que les seules exceptions à indiquer en ce paragraphe concernent l'Égypte. Est-ce à dire qu'une mode, si marquée dans la fresque et la mosaïque, ait introduit ces motifs pour leur caractère égyptien plutôt que pour leur contenu religieux ? En Égypte même, la maison du Fayoum déjà étudiée fait voisiner Tyché, Athèna, Dèmèter et Coré avec Souchos, Isis, Harpocrate et un Dionysos rappelant Horus escorté de son chien [1]. Si, réellement, c'est un thème de pure décoration que les peintres d'Italie ont adopté, ils ont été jusqu'à choisir des cérémonies cultuelles [2] ; et les figures égyptiennes ne se sont pas retrouvées seulement à l'Iséum de Pompéi, mais dans plusieurs maisons, très dispersées, de cette ville, d'Herculanum et de Stabies. C'est Harpocrate le silencieux, c'est Anubis à la tête de chien, Isis, et aussi des prêtres [3] et prêtresses de celle-ci, avec leurs attributs constants : lotus, sistre et situle. Parfois ces attributs sont figurés seuls ou au milieu d'animaux de signification semblable ; nous mettons hors de cause le sphinx, devenu un simple poncif de remplissage.

Les scènes du culte d'Isis comptent parmi les fresques les plus connues du musée de Naples, une surtout, d'un grand effet malgré les fautes de dessin, et d'où se dégage une telle impression de

1. *Jahrb. des Inst.*, XX (1905), pl. I-III.
2. Mosaïque de Rome (*Bull. comunale*, 1892, pl. VII-VIII) : sacrifice isiaque.
3. Gusman, *Pompéi*, p. 90.

mystère que sa seule définition demeure un peu incertaine[1]. On y voit pourtant, en général, l'adoration de l'eau sacrée, principe de



Fig. 391. — Scène de culte égyptien (Cliché Brogi).

toutes choses émané d'Osiris, cérémonie qui avait lieu l'après-midi avant la fermeture du temple (fig. 391).

Ce dernier est à l'arrière-plan ; sa porte, ornée de fleurs, s'ouvre au sommet d'un haut perron. Devant la façade, trois figures, en longs vêtements de lin blanc — selon les rites —, avec un manteau jeté

1. Cérémonie du soir (Böttiger, cité par Helbig, 1111) ; adoration de l'eau sacrée (Mau, *Pompei*, p. 183, fig. 90) ; aspersion de l'eau (Gusman, *Pompéi*, p. 91).

par-dessus, de couleur plus sombre : à gauche, c'est une prêtresse ; les autres sont des hommes, la tête rasée comme il est prescrit. Tous trois tiennent des instruments consacrés, le sistre, la situle, un vase qui semble en or. Au bas des marches, un nouveau prêtre, élevant une sorte de bâton blanc, se tourne vers la foule des fidèles, massée des deux côtés de l'escalier : la plupart sont des femmes, un voile sur la tête et vêtues de tuniques claires. Au bout de leur double rangée, sur le devant, un quatrième officiant se penche vers un autel couronné de fleurs, où il attise le feu à coups d'éventail ; un auxiliaire paraît l'assister. Enfin, au premier plan, en vis-à-vis, un prêtre d'Isis, avec le sistre et la croix ansée, et un homme assis à terre, faisant retentir une longue flûte. Des animaux sacrés complètent la figuration : des sphinx de pierre, le lotus au front, encadrent le temple ; des ibis sont éparpillés près d'eux et de l'autel. Le premier rôle est dévolu sans doute au prêtre qui, debout sur le seuil, tient le vase d'or de ses deux mains, dissimulées sous son surplis, et le propose à l'adoration commune.

A cette scène d'une haute tenue et de grave accent une autre devait répondre, où se révèle l'autre face du culte — il y en avait souvent deux dans ces religions orientales. La danse sacrée en l'honneur d'Isis [1] est exécutée, devant le temple, par un bizarre personnage couronné et vêtu d'un pourpoint brun à franges ; un poing sur la hanche, il élève la main gauche au-dessus de sa tête. Derrière lui, dans la pénombre, et autour du même escalier aboutissant au même autel, se pressent divers figurants des deux sexes, prêtres ou assistants, chargés des attributs déjà énumérés.

Une troisième représentation plus sommaire [2] rappelle la fête du 5 mars, où l'on repoussait vers la mer les vaiseaux tirés à sec avant la saison des tempêtes ; une mascarade et une procession escortaient au rivage la statue d'Isis richement parée, et, pour inaugurer la reprise de la navigation, on mettait à l'eau un bâtiment neuf qu'on appelait symboliquement le vaisseau d'Isis.

§ IV. — *Les héros.*

L'occasion nous est maintenant offerte de compléter cette série mythologique, dont nous n'avions étudié, Hercule à part, que

1. Gusman, *ibid.*, p. 93.
2. *Ibid.*, p. 92.

ses thèmes funéraires ; elle fournit beaucoup de sujets dans la note galante et que surtout la mosaïque et la fresque ont exploités.

Hercule mérite encore la préséance ; mais peintres et mosaïstes le montrent rarement seul ; ils le replacent dans son milieu. La scène du bambin étouffant les serpents permet de suivre la façon de travailler des peintres, leur adresse à renouveler un tableau par les détails. Nous avons de celui-là trois exemplaires principaux à légères variantes[1] : partout l'on retrouve l'enfant-prodige appuyé sur un genou et saisissant les deux reptiles près de la tête ; Alcmène, la mère, s'éloignant effrayée ; son mari, Amphitryon, plus maître de lui, observant le miracle, assis sur une sorte de trône, son bouclier accroché au mur ; mais tantôt il tient son sceptre, tantôt fait mine de dégainer ; son propre fils Iphiclès est quelquefois dans les bras d'Alcmène ; sur la gauche, un personnage qui change : c'est une femme de la maison ou un pédagogue, pareillement émus ; ou Minerve, tranquille spectatrice. L'aigle de Jupiter, qui paraît au-dessus du groupe central, nous remémore les raisons de cette vigueur précoce.

Les durs travaux d'Hercule[2] n'avaient rien pour plaire dans un *triclinium* ou un gynécée ; et on ne les y aperçoit guère ; quelques rappels très rares du lion de Némée, du sanglier d'Érymanthe, des oiseaux de Stymphale, c'est tout. Mais le héros d'appartements, de salon, c'est l'Hercule chevaleresque, ou désarmé, subjugué par la faiblesse féminine. Le voici qui délivre Prométhée, rivé si longtemps à son rocher ; il secourt de même **Hèsione**, innocente victime des fautes d'un ascendant parjure : un monstre marin, qui ravage le pays, s'apprêtait à l'assaillir ; Hercule, protégé par un mur, où s'abrite Télamon, futur époux de la jeune fille, abat d'une flèche le dragon.

Prométhée, Hèsione, Andromède, trois thèmes apparentés, que les décorateurs ont traités dans le même esprit, avec les mêmes éléments.

Et ce type incarné de la force physique soudain tourne au comique, énervé, domestiqué par la reine **Omphale**, qui passait pour l'avoir retenu trois ans à son service. On combina plusieurs modèles de représentations. Tantôt le héros reposait sur le gazon,

1. Roscher, *Lexikon*, II, 1, p. 306 (Helbig, 1123) ; *Arch. Zeitung*, 1868, pl. IV, p. 33 (Sogliano, 493) ; Thédenat, *Pompéi*, I, p. 132, fig. 88 ; Sogliano, *Vettii*, fig. 34 : Herrmann, *Malerei*, pl. XLI et LXXXIII.
2. Herrmann, *Malerei*, pl. LXXXVI.

taquiné par une bande d'Éros, Omphale assise près de lui, et le thiase bachique, à l'arrière-plan, contemplant la scène. Tantôt debout, affublé d'atours féminins, parure grotesque pour ce torse puissant, ce cou énorme, cette face barbue, il tenait d'une main une longue baguette à guirlandes, le bras droit passé autour du cou de Priape, qui étalait pour lui un pan de son manteau rempli de raisins et autres fruits ; aux oreilles du héros travesti retentissaient, d'un côté le tympanon d'une bacchante, de l'autre la double flûte de Cupidon ; des *putti* découvraient Priape, s'emparaient du carquois ou du skyphos d'Hercule, pendant qu'à droite Omphale, impassible et digne, coiffée de la peau de lion, s'appuyait sur la massue (Helbig, 1140)[1].

Cette vie agitée avait de scabreux chapitres. Dans un moment d'ivresse, Hercule a déshonoré la fille du roi Aléos, **Augé**, prêtresse d'Athèna. Craignant le courroux paternel, elle dissimule les suites de sa faute et cache dans le temple le petit **Tèlèphe** qu'elle a mis au monde. Sacrilège affreux ! Une peste survient, qui désole la contrée. Le roi, éclairé sur ses causes, fait exposer l'enfant sur une montagne, où une biche, en secret, ira l'allaiter. La fin du mythe se prêtait peu aux représentations figurées. On s'est borné à peindre le héros, égaré, vacillant, abordant Augé et ses compagnes qui lavent du linge au bord d'un ruisseau[2], et plus tard allant en Arcadie admirer son enfant, qui porte à sa bouche les tétines de sa nourrice quadrupède, pendant que celle-ci, maternelle, le lèche complaisamment comme elle ferait de ses petits (Helbig, 1143)[3].

Les justes noces d'Hercule avec **Déjanire** finissaient moins favorablement. Le couple en voyage était arrivé au bord d'un fleuve devant lequel habitait le centaure **Nessus**, investi d'un droit de passage sur les voyageurs. Une peinture du musée de Naples (Helbig, 1146)[4] montre celui-ci agenouillé et semblant offrir pour la traversée ses bons offices. Hercule écoute avec méfiance, appuyé sur sa massue, tandis que Déjanire, debout dans son bige, va prendre leur enfant, Hyllus, perché sur l'épaule paternelle. Enfin le héros

1. Herrmann, *Malerei*, pl. III en couleurs et LIX-LX : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3772. Cf. une mosaïque du Capitole : Helbig, *Führer*, I, n° 995.

2. Gusman, *Pompéi*, p. 142 ; Sogliano, *Vettii*, fig. 37 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XLVII.

3. Mau, *Pompei*, p. 537, fig. 296 ; Waldstein, *Herculaneum*, pl. XVII ; Herrmann, *Malerei*, pl. LXXVIII à LXXX.

4. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3776. Réplique : Sogliano, 501 ; cf. 502 = Herrmann, *Malerei*, pl. LXX.

se décida, franchit seul le fleuve en avant, ayant confié sa femme au centaure, qui, parvenu au milieu du courant, voulut faire violence à Déjanire. Dans une mosaïque de Madrid [1], on voit le héros, averti peut-être par des cris, qui brusquement se retourne et décoche une flèche au passeur téméraire. On sait le dénouement : sur les conseils de Nessus expirant, Déjanire recueillit le sang répandu par le trait empoisonné ; c'était un philtre pour ramener l'époux, si d'autres femmes le détournaient. Or **Iole** l'avait séduit ; il l'enleva après avoir tué le père et les frères de la princesse. Le voici, contre un mur de la villa de Boscoreale [2], assis sur un trône d'or et d'ivoire, aux côtés de la jeune femme à laquelle il va s'unir. Mais la délaissée lui impose la fatale tunique imprégnée du sang de Nessus. Il éprouve aussitôt d'insurmontables tortures et n'y échappe qu'en montant sur le bûcher.

Ses luttes sont finies ; ravi dans l'Olympe, il y reçoit l'immortalité et y obtient pour épouse divine **Hébé**, personnification de la jeunesse éternelle [3].

Dans les appartements trouvaient encore place quelques scènes violentes, sans nul attrait sentimental. Un tel choix, où le propriétaire ne devait pas être pour grand'chose, tenait évidemment à cette habitude des ateliers de confondre tous les répertoires artistiques et d'emprunter à la sculpture des thèmes pour la fresque. Les urnes étrusques avaient déjà popularisé en Italie le châtiment de **Dircé**, épilogue d'une confuse et banale histoire de querelles de familles. Dans plusieurs peintures (Helbig, 1151-1153 ; Sogliano, 503) [4] la malheureuse apparaît, liée par une corde à un taureau qu'excitent contre elle Amphion et Zèthos, fils d'Antiope, victime des mauvais traitements de Dircé. Le massacre des Niobides, petits-enfants d'Amphion, est beaucoup plus rare sur les murailles que sur les sarcophages. Les aventures de **Méléagre**, au contraire, sont très souvent reproduites (Helbig, 1162-1165 ; Sogliano, 507-512), mais dans un autre esprit ; on n'y voit ni la mort, ni la blessure du héros, et Atalante est au premier plan parmi les figurants.

La peinture n'a traité qu'une partie de la touchante histoire

1. Roscher, *Lexikon*, III, 1, p. 285. Pour les peintures, cf. Rodenwaldt, *Komposition*, p. 55 et suiv., fig. 7 et 9-10.
2. Barnabei, *Villa Sinistore*, pl. VI.
3. Gusman, *Pompéi*, p. 74.
4. Gusman, *Pompéi*, pl. VIII ; Sogliano, *Vettii*, fig. 35 ; Rodenwaldt, *Komposition*, p. 53 et 217, fig. 6 et 35 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XLIII.

d'**Alceste**, celle-là même qu'abrégeaient les sculpteurs. Généralement Admète est sur son trône, auprès de sa femme qui l'enlace et médite ; assis en face d'eux, un jeune homme leur tend le *volumen* où se lit le cruel oracle ; le dieu qui l'a inspiré, Apollon, domine de sa haute stature toute l'assistance, qui comprend les parents d'Admète et divers personnages quelconques. L'artiste fait pressentir le dévouement de l'épouse, mais ne donne pas la vue de ses derniers instants (Helbig, 1157-1161 ; Sogliano, 506) [1].

Le mythe de **Persée** était riche en péripéties offrant de précieuses ressources plastiques ; les peintres de fresques en ont néanmoins négligé une bonne part. Le meurtre de la **Gorgone** est exceptionnel dans leur répertoire ; ils ont plutôt représenté cette Méduse isolément, au centre d'un pavement [2], satisfaits du motif ornemental qu'elle leur procurait, avec les ailerons et les serpents sortant de sa chevelure. Les accessoires avaient pris une importance si exclusive que le masque même perdait tout accent sous leurs pinceaux ; la physionomie ne visait plus à pétrifier qui la fixait [3]. Quant à **Pégase**, né du sang de la Gorgone, ce devient un autre poncif secondaire ; le cheval ailé n'a pas son cavalier [4], il vaut autant qu'une arabesque. Il reçoit les soins empressés des Nymphes dans une belle peinture du tombeau des Nasonii, qui lui prêtait peut-être la valeur accessoire d'un symbole de l'apothéose [5].

La délivrance d'**Andromède** fut surtout reprise à satiété. Ce récit possédait avec d'autres beaucoup de traits communs ; il était par suite facile de rassembler les éléments de la figuration. Cassiopée, reine d'Éthiopie, s'étant vantée d'éclipser par sa beauté les Néréides, Neptune envoya un monstre marin ravager ce pays. Il fallait, pour l'apaiser, d'après un oracle, lui livrer Andromède, fille de l'orgueilleuse. L'innocente fut donc enchaînée sur un roc, où Persée la remarqua ; il l'aima, voulut l'épouser. Les dieux aidèrent à la délivrance : Mercure prêta les ailettes, qui permirent au héros de tomber de haut sur le monstre, et Vulcain le couperet. Mais ce n'est pas le meurtre de l'horrible bête que nous voyons représenté

1. Birt, *Buchrolle*, p. 132-133, fig. 72-73 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XIII et LXXXIV. Mariage d'Admète dans la mosaïque de Nîmes : *Mosaïques de Gaule*, 329.

2. *Mosaïques de Tunisie*, 78, 177.

3. Peinture de Pola : Schwalb, *op. cit.*, pl. XI. Cf. *Mosaïques de Gaule*, 310, et Nogara, *Mosaici*, pl. XV-XVI, XLVII.

4. Quelquefois cependant il est monté par Bellérophon (Sogliano, 520-522).

5. *Jahrb. des Inst.*, XXV (1910), p. 108 ; Beilage 4, XX.

(Helbig, 1183-1203; Sogliano, 517-519); le « chevalier » a accompli sa tâche; il tend la main à la jeune fille libérée qui descend jusqu'à lui [1]. Fresques et reliefs se ressemblent en ce sujet; les unes et les autres copiaient les mêmes modèles. D'autres fois, les deux amants sont déjà réunis, debout ou assis côte à côte; le héros est identifié par le rappel d'un autre exploit : il élève d'une main la tête de la Gorgone, dont Andromède regarde l'image réfléchie dans l'eau qui miroite [2].

Quelques tableaux sans intérêt marqué nous rendent la fable de **Dédale** exécutant la fameuse génisse de bois pour la reine Pasiphaé; seule, la peinture de la maison des Vettii [3] tranche sur la banalité courante par son adroite composition et d'ingénieux détails. Mais un autre épisode des aventures que courut le mythique inventeur des arts fournissait un thème plus attirant, comme prétexte à brosser un paysage étendu. Dédale, réfugié en Crète auprès de Minos, avait déplu à celui-ci par ses complaisances envers Pasiphaé; il fut donc enfermé dans le Labyrinthe avec son fils **Icare**; enfin tous deux parvinrent à s'évader, emportés par les ailes qu'avait su forger l'habile artisan. Par malheur, le jeune homme ayant volé trop haut, trop près du soleil, la cire de ses ailes entra en fusion et l'infortuné fut précipité dans le vide. Une peinture du musée de Naples l'expose tout nu, une aile fracassée, étendu sans vie sur un rivage dans le goût alexandrin; un rocher en surplomb porte un petit pavillon de plaisance ombragé par un arbre feuillu; la mer s'étend au loin; une barque à deux rameurs est bercée par la houle; Dédale plane dans les airs, avec des gestes de détresse; une figure de femme indécise prend devant le désastre une expression apitoyée (Helbig, 1209) [4].

Le héros national des Athéniens, **Thésée**, était le centre de tout un cycle de légendes. Il fut l'ami d'Hercule, avec qui la fable l'apparentait par la multiplicité de ses « travaux »; le souvenir s'en conserva même à l'époque romaine, mais il ne semble pas que les arts plastiques aient alors entrepris de les figurer tous. Nous constatons même un choix très limité et l'on a vite fait d'indiquer les épisodes préférés des ateliers : comme pour Hercule, ils con-

1. Sogliano, *Vettii*, fig. 42.
2. *Mon. Pomp.*, CXII (quatre répliques).
3. Sogliano, *Vettii*, fig. 27 : Thédenat, *Pompéi*, I, p. 134, fig. 90 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XXXVIII. On la voit obliquement dans notre fig. 377, à gauche.
4. Baumeister, *Denkmäler*, II, fig. 950 (en couleurs) : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2282 ; Roscher, *Lexikon*, II, 1, p. 114.

cernent surtout [1] la vie sentimentale du personnage, et les décorateurs du temps ne conçoivent guère Thésée sans **Ariane**, encore que bien d'autres femmes l'aient admiré.

On voit la fille de Minos lui remettant le peloton de fil qui



Fig. 392. — Bacchus et Ariane.

l'orientera dans le souterrain ; puis il reparaît à nos yeux, après la mise à mort du Minotaure, qui gît à l'entrée du Labyrinthe, représenté parfois comme une caverne de rocher. Une foule à laquelle, dans quelques tableaux, se mêle Ariane qui vient contempler le héros, sa rayonnante beauté et son triomphe, entoure Thésée et lui

1. Cf. seulement un bel *emblèma : Mosaïques de Gaule*, 47.

rend grâces d'avoir libéré Athènes de l'odieux tribut — sept jeunes gens et sept jeunes filles — qu'il fallait consentir au monstre chaque année. Un enfant baise la main droite de Thésée ; tel autre un genou, et une fillette effleure sa massue avec respect (Helbig, 1214 [1] ; Sogliano, 527-530).

Revenant de Crète, il emmène Ariane avec lui, mais l'abandonne pendant une escale à Naxos, où elle s'était endormie. Abandon volontaire, ou sur l'ordre des dieux ? Les deux versions avaient cours. Les peintres paraissent avoir choisi la seconde (Helbig, 1216-1221 ; Sogliano, 531-533), car l'infidèle, un pied sur le bateau, jette encore sur la délaissée un regard mélancolique ; ses compagnons le pressent pour mettre bien vite à la voile, et Minerve présente a l'air d'une complice [2]. — Deuxième tableau (Helbig, 1222-1232 ; Sogliano, 534-537) : la vierge, s'éveillant, aperçoit, éplorée, le navire qui gagne l'horizon et que lui désigne la sombre Némésis ; Cupidon essuie une larme à ses côtés.

Une dernière scène achève le triptyque ; les exemplaires sont nombreux et peu variés (Helbig, 1233-1240 ; Sogliano, 538) ; le plus beau provient de la maison « des chapiteaux colorés », à Pompéi (fig. 392) [3]. De nouveau Ariane s'est abandonnée au Sommeil — c'est ici un adolescent aux longues ailes, dont une jambe lui tient lieu de coussin. Un petit Éros dévoile les formes admirables de la jeune fille et fait un signe aux arrivants ; en tête du groupe, Bacchus, à peine un homme par l'âge et par la grâce, sa longue chevelure dénouée, appuyé sur un thyrse, s'arrête en extase et retient une bacchante émerveillée ; d'autres le suivent et un satyre prête son aide au gros Silène qui fait effort pour approcher. La mer et les rochers, qui se partagent l'arrière-plan, ajoutent une note pittoresque à cette idéale composition.

Dans une mosaïque de Salzbourg [4], la mort du Minotaure forme l'*emblèma* central et les autres aventures du héros de l'Attique se répartissent entre les vignettes de l'étroit encadrement.

Hercule, Thésée — et aussi Achille — avaient lutté contre les Amazones ; mais aucun d'eux ne se reconnaît sûrement dans les

1. *Mon. Pomp.*, CXXV, 1-2 ; Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 1792, fig. 1876 ; Waldstein, *Herculaneum* (frontispice, en couleurs) ; Herrmann, *Malerei*, pl. LXXX-LXXXI.
2. Gusman, *Pompéi*, p. 389 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XVI.
3. D'après le *Mus. Borb.*, XIII, 6 ; Helbig, 1237 ; cf. Sogliano, *Vettii*, fig. 28 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XL et CXIV.
4. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5240.

tableaux des combats où interviennent ces femmes guerrières ; la fresque n'ajoute rien à ce que nous en savions par les reliefs ; le sujet fut du reste souvent traité en peinture, même hors de l'Italie ; on le suit jusqu'en Germanie [1]. Thésée avait aimé une reine des Amazones, Antiope ; pour leur fils Hippolyte l'épouse du héros avait conçu une passion coupable. Les langueurs et les transports de **Phèdre** ornaient, aussi bien que les sarcophages, les murailles des appartements (Helbig, 1242-1247 ; Sogliano, 540-542). L'emploi des mêmes cartons s'y révèle, notamment dans un des exemplaires les mieux venus, une fresque de la Maison Dorée [2].

Par un développement poétique probablement tardif, Thésée fut en rapport avec l'expédition des **Argonautes**. Le cycle légendaire que ce nom désigne a dicté quelques représentations typiques que nous devons décrire, sans nous arrêter aux symboles que recouvre cette fable compliquée. Les décorateurs n'en ont retenu que quelques épisodes, et qui n'ont fourni qu'un très petit nombre de tableaux, mais si connus, pour leur valeur artistique et leur état de conservation, qu'ils ont leur place marquée dans notre nomenclature.

Un roi de Béotie, Athamas, avait eu deux enfants de Néphélé, son épouse divine : **Phrixos** et **Hellé**. Sa seconde femme, Ino, une mortelle, lui persuada de les sacrifier. Mais Néphélé dépêche un bélier à la toison d'or, qui les emporte dans les airs ; en route, Hellé glisse de sa monture et périt dans la mer qui gardera son nom (Hellespont) ; Phrixos, lui, parvient en Colchide, immole le bélier et fait hommage de la toison au souverain de l'endroit. Les peintres se sont souvent inspirés de cette course aérienne ; le motif le plus répandu se réfère à l'incident douloureux du voyage : Phrixos, monté sur l'animal, tend à sa sœur échevelée, suppliante, aux trois quarts engloutie, une main qu'elle ne peut plus atteindre [3]. Ainsi obtenait-on un de ces paysages marins auxquels le public se complaisait.

Ceci n'est qu'un prologue ; venons aux causes immédiates de l'expédition des Argonautes. A Iolcos, en Thessalie, régnait un

1. *Bonner Jahrbücher*, LXII (1878), p. 64-74, pl. III-VI ; Blanchet, *Édif. de la Gaule*, p. 36, fig. 7.

2. Roscher, *Lexikon*, I. 2, p. 2686 ; cf. Weege, *Jahrb. des Inst.*, XXVIII (1913), pl. VII, p. 169 et suiv. ; Br. Sauer, *Fedra* (*Röm. Mitth.*, V [1890], p. 17-24) ; Herrmann, *Malerei*, pl. LXXII.

3. Peinture d'Herculanum : Roscher, *Lexikon*, I, 2, p. 2027 ; mosaïque de Naples : *ibid.*, III, 2, p. 2466.

frère d'Athamas, dont la femme eut de lui Éson, et de Neptune **Pélias**. Ce dernier, audacieux et perfide, ravit à son demi-frère la royauté d'Iolcos. Mais le fils d'Éson, **Jason**, échappa à l'usurpateur et fut élevé en secret par le centaure Chiron. Junon, sa protectrice, le fait à vingt ans reparaître à Iolcos pour revendiquer son héritage. Pélias, hanté par un oracle qui annonçait sa perte du fait d'un homme « chaussé d'un seul pied » — car tel se présente à lui Jason, en raison d'un vieux rite qu'expliquait arbitrairement la tradition —, promet de le satisfaire si Jason va d'abord chercher la Toison d'or et rapatrier l'âme de Phrixos. La rencontre des deux hommes est le sujet d'une peinture réputée (fig. 393) [1], qui trahit le raccord d'au moins trois ou quatre cartons. Qu'on remarque la discordance des ombres et, malgré la perspective, le parallélisme des lignes horizontales, ainsi que la parité de taille des figures réparties sur divers plans. Dans le fond, la sobre silhouette d'un temple grec, aux proportions faussées ; par-devant, au faîte d'un escalier qui n'y conduit pas et dérive d'un autre modèle, Pélias lauré se dresse, entouré de ses deux filles ; ses yeux, agrandis par l'effroi, ne fixent même pas le jeune homme qui s'avance, et dont une table étourdiment placée lui cache du reste le pied dénudé : c'est une table sacrée, vers laquelle s'incline une troisième fille du roi, pour y poser une patère ; elle regarde Jason avec saisissement. Sur la gauche, un serviteur du culte amène la victime désignée pour le sacrifice à Neptune — le même taureau, exactement, qui figurait Jupiter ensorcelant Europe (fig. 383), et copié du même original.

Jason accepta la mission ; le navire Argo prit la mer et connut en voyage toutes les péripéties ; la légende, d'année en année, s'enflait d'apports nouveaux. Parmi les passagers était **Hylas**, favori d'Hercule. Descendu à terre en Mysie, le beau garçon fut entraîné par les nymphes du fleuve Ascagne. Peintres et mosaïstes l'ont pareillement représenté [2] au bord de l'eau ou déjà enfoncé jusqu'au thorax, tenant sa lance et une hydrie ; les femmes l'empoignent par le cou, le dos, les mains ; parfois, derrière un rocher, émerge la face anxieuse d'Hercule. Un beau paysage, des corps juvéniles, une lutte que l'amour provoque, que faudrait-il de plus pour expliquer le choix de cet épisode, si banal en lui même ?

Rien autre n'a intéressé les décorateurs, ni les opérations de

1. Réplique : Herrmann, *Malerei*, pl. LXXVI.
2. Roscher, *Lexikon*, I, 2, p. 2795 (peinture d'Herculanum) ; *Mosaïques de Gaule*, 224.

Colchide, ni le retour des Argonautes. **Médée** ne s'insinue dans leurs ouvrages qu'après son retour en Europe, lorsque, devenue



Fig. 393. — Jason et Pélias (Cliché Brogi).

femme de Jason, elle veut, avec le concours des Péliades, punir le roi qui manque à sa promesse et conserve son trône, et lorsque,

répudiée, elle en devient folle au point d'égorger ses rejetons. Nous possédons plusieurs fresques où l'on voit des répliques d'une œuvre du peintre Timomachos (Ier siècle av. J.-C.) ; la plus connue provient de la maison des Dioscures (Helbig, 1264) [1] : les deux enfants jouent paisiblement aux astragales ; debout à côté, la magicienne, dans une magnifique attitude, croise les mains sur la poignée de son glaive ; elle détourne la tête ; on lit dans ses regards une fanatique résolution. Le tableau reproduit sans doute une scène de tragédie.

La matière du **cycle troyen** fut utilisée de façon toute semblable, avec une prédilection pour les scènes d'amour et de galanterie ; plus d'une donnait le premier rôle au héros même dont une inclination occasionna la guerre de Troie, **Pâris**, le fils abandonné de Priam (Helbig, 1266-1290 ; Sogliano, 556-570) [2]. On prend pour motif isolé son buste, gracieux, à demi virginal ; il est coiffé du bonnet phrygien et porte le carquois comme Éros, qui lui parle à l'oreille ou lui caresse le menton. Sur l'Ida, où il gardait les troupeaux, le voilà juge entre les trois déesses [3]. Pas plus que dans les reliefs sculptés, il ne tient en main la pomme « de Discorde ». Il est assis sur un rocher, dans son costume asiatique, et paraît hésitant. Mercure lui présente Junon, Minerve, Vénus, entre lesquelles, d'ordre de Jupiter, il doit désigner la plus belle. Pour ne déprécier aucune partie de son ouvrage, le peintre a laissé l'arrêt en suspens. Arrêt dicté par l'intérêt et par les suggestions d'Éros : Vénus l'emporte, ayant promis à Pâris « la plus belle des femmes ». Celle-ci n'est pas Oenone son épouse, qu'il délaisse ; c'est Hélène, qu'il rencontre à Sparte et qu'il ravit, avec la complicité de Vénus et de Cupidon. Le buste de la belle Hélène se rencontre isolé, en pendant à celui de Pâris.

Du plus brillant héros de la guerre de Troie, **Achille**, ce ne sont pas non plus les actions belliqueuses que les peintres ont interprétées ; ils l'ont fait voir en sa jeunesse, élevé lui aussi par Chiron, qui, avant tout, lui apprit la musique. Ils imitèrent, en accusant le plagiat, un marbre entré dans les collections de Rome : assis sur son arrière-train, Chiron tient d'une main le plectre et de l'autre la lyre, qu'il

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4879 ; Thédenat, *Pompéi*, I, p. 130, fig. 86 ; Herrmann, *Malerei*, pl. VII ; cf. pl. LXXIII.

2. Pâris et Hélène : Herrmann, *Malerei*, pl. LXXI et LXXVII.

3. Gusman, *Pompéi*, p. 384-385 ; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 167, fig. 1358 ; Rodenwaldt, *Komposition*, p. 104, fig. 17 ; Wörmann, *Malerei*, p. 128, fig. 36 ; Herrmann, *Malerei*, pl. VII et CXIII.

appuie à l'épaule du jouvenceau attentif (Helbig, 1291) [1]. D'autres fresques représentaient Achille s'exerçant seul, en présence d'un compagnon qu'il tenait sous le charme.

Suivant une tradition peu ancienne, sachant la destinée qui l'attendait en Troade et voulant le dérober aux Grecs, Thétis sa mère l'avait envoyé à la cour de **Lycomède**, à Scyros ; il y vivait parmi les filles du roi, caché sous des vêtements féminins. Mais Ulysse le découvrit dans sa retraite et le força à trahir son sexe, rien qu'en plaçant des armes sous ses yeux. Thème rebattu et peu varié (Helbig, 1296-1303 ; Sogliano, 572-573). Une fresque du musée de Naples en donne la meilleure idée [2] : un portique emplit le fond du tableau ; au milieu s'ouvre une porte, entrée probable du palais. Achille s'avance vivement et des deux mains saisit une épée et un bouclier, orné d'un groupe où il s'est reconnu (car le ciseleur l'y a représenté, recevant les leçons du centaure). Son torse énergique émerge de sa parure malséante ; à ses pieds un miroir est tombé. Ulysse lui fait face ; Diomède, venu à la rescousse par derrière, donne la main à Ulysse, encerclant ainsi le héros. Les femmes s'enfuient de part et d'autre ; l'une d'elles perd sa tunique dans la bagarre. Plus loin apparaissent la noble tête de Lycomède, stupéfait, et celles de quatre gardes du corps, aux attitudes mouvementées.

On ne saurait ignorer — mais nous pouvons décrire brièvement — une fresque célèbre de la maison du Faune (Helbig, 1304) [3] : le sacrifice d'**Iphigénie**. La jeune fille, au centre, est prise à bras le corps par Ulysse et Diomède ; à côté d'elle, la séparant de l'autel, le prêtre Calchas, dont le glaive est tout prêt, porte un doigt à ses lèvres, semblant se demander s'il aura la force de soutenir l'atrocité de son office ; à gauche, en avant d'une colonnette que surmonte une statuette de Diane, le père, accablé, se détourne, cache son visage d'une main et du pan de son manteau. Dans les airs plane la même déesse, à la rencontre d'une nymphe qui pousse par les cornes une biche, victime substituée au dernier instant. Sur un fond clair le décorateur a accumulé les nuances sombres, qui donnent

1. Roscher, *Lexikon*, I, 1, p. 891 ; Waldstein, *Herculaneum*, pl. XVI ; Herrmann, *Malerei*, pl. LXXXII.

2. Thédenat, *Pompéi*, I, p. 123, fig. 78 ; voir aussi *Arch. Zeitung*, 1883, pl. IX, 1 ; Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 577, fig. 412 ; Sogliano, *Vettii*, fig. 36 ; Herrmann, *Malerei*, pl. V ; et les mosaïques de Sainte-Colombe (*Mosaïques de Gaule*, 198), de Sparte, simplifiée (*Arch. Zeitung*, 1881, pl. VI, 1), de Pompéi (Gusman, *op. cit.*, p. 396).

3. Thédenat, *op. cit.*, I, p. 129, fig. 85 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XV.

aux silhouettes masculines un aspect infernal. L'Agamemnon voilé était une trouvaille du peintre Timanthès, qui travaillait vers 400 av. J.-C. Lui a-t-on emprunté toute la composition ? Une réplique plus fidèle du prototype grec se retrouverait, d'après les textes qui le décrivent, dans un autre ouvrage, la mosaïque d'Ampurias (Espagne) [1], mais celle-ci est médiocre et de même, du reste, c'est au mélodrame que le peintre de Pompéi est descendu.

Très étudiée à l'époque romaine, l'*Iliade* semblait cependant mieux à sa place à l'école qu'au logis ; nombre d'épisodes en ont été reproduits, mais à peu d'exemplaires. L'un d'eux nous vaut une œuvre de mérite, derrière laquelle on sent, d'emblée, le modèle classique ; c'est **Briséis** emmenée hors de la tente d'Achille par ordre d'Agamemnon (Helbig, 1309) [2] ; le modelé savant des torses nus, la majesté imposante du héros, la douleur touchante de la favorite, l'air méditatif de Phœnix, la fière allure des hérauts d'armes, tout cela constitue un ensemble d'une haute tenue. Citons encore Thétis aux forges de Vulcain ou apportant les armes d'Achille, qui les revêt ; Hector prenant congé d'Andromaque [3], puis traîné au char d'Achille autour des murs d'Ilion [4], et l'entrée du cheval de bois.

L'*Odyssée* est plus pittoresque que l'*Iliade* ; Pline assure que les pérégrinations d'Ulysse formaient un répertoire courant à l'usage des peintres de son temps ; le paysage y a un rôle que le mythe n'amoindrit pas. Pourtant c'est ici même que se rangent le mieux les fresques de l'Esquilin conservées à la bibliothèque du Vatican, si rigoureuse est la fidélité avec laquelle le décorateur a suivi le texte de l'épopée. Dans une maison particulière, sur la même paroi, il avait mis en images quelques épisodes des chants X et XI ; à intervalles réguliers, tranchant sur les tons discrets de la fresque, où dominent les bleus et les jaunes, des piliers en rouge vif servaient, non à la découper en panneaux, mais à donner une sorte de recul au panorama [5]. Celui-ci est incomplet aujourd'hui, mais il doit manquer peu de chose.

1. H. Heydemann, *Arch. Zeitung*, 1869, p. 7-10, pl. XIV.

2. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 549, fig. 400 ; Mau, *Pompei*, p. 333 ; Herrmann, *Malerei*, pl. X.

3. Peinture de la Maison Dorée : Wegge, *Jahrb. des Inst.*, XXVIII (1913), pl. XXI-XXII et fig. 63, p. 215.

4. Nogara, *Mosaici*, pl. XIX : *Mosaïques de Gaule*, 307.

5. K. Wörmann, *Die antiken Landschaften vom Esquilinischen Hügel zu Rom*, Munich, 1876, f° obl. ; Nogara, *Nozze Aldobrandine*, pl. IX-XXXII, p. 37-54 ; Helbig, *Führer*, I, n° 414.

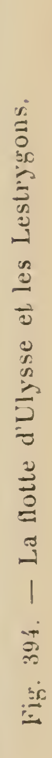


Fig. 394. — La flotte d'Ulysse et les Lestrygons.

Ulysse et les siens arrivent au pays des **Lestrygons** ; au-dessus de leurs navires passent les dieux des vents, dont les conques puissantes ont soufflé la tempête. La mer ferme l'horizon ; au premier plan commence un coin de nature sévère, où l'on entre en passant sous un pont rocheux ; contre le roc de gauche formant pylône, une nymphe étendue, un roseau en mains, évoque la source Artakia ; elle est encore représentée par un ruisseau d'eau douce, où allait remplir son amphore la fille du roi Antiphatès, quand elle se trouve en face des compagnons d'Ulysse. Ce paysage tranquille où paissent des troupeaux, c'est le lieu d'habitation de géants farouches, qui viennent en nombre, excités par leur roi, assaillir les nouveaux arrivants. — C'est la fin du combat qui se déroule ensuite devant nous, auprès d'un petit golfe qu'entourent les mêmes roches dénudées. Sans armes, à la force des bras, à coups de pierres, les Lestrygons ont triomphé de leurs chétifs ennemis ; l'un d'eux emporte un Grec sur son dos ; un autre tire par une corde, dont il lui a lié les jambes, un malheureux qu'il a maîtrisé ; un troisième poursuit dans l'eau son adversaire. — La flotte s'était embossée dans le port ; sur toutes les hauteurs avoisinantes s'agitent les mêmes colosses, qui couvrent de projectiles, brisent et envoient par le fond les onze galères, dont la fuite hâtive est retardée par l'étroit goulet de la crique. Les têtes surnagent encore de quelques naufragés qui vont faiblir et couler. Sur la droite, achevant le massacre, un dernier Lestrygon brandit un gros bloc pour écraser un égaré, pauvre Hellène minuscule qui dresse en vain des bras suppliants (fig. 394). — Mais Ulysse avait laissé à l'écart sa nef noire, qui est sauve et s'éloigne. Elle aborde bientôt à l'île de **Circé**. Paysage analogue, quoique moins rude : un petit golfe bordé de collines sableuses ; sur les plus éloignées trois hommes circulent, sans doute Ulysse et deux marins de sa suite ; sur le devant, trois femmes sont étendues, personnifications du rivage. Entre temps, le héros voyageur a reçu un divin avertissement ; il va donc réclamer à la magicienne ceux de ses compagnons qu'elle a changés en porcs. — C'est elle-même qui lui ouvre et l'introduit dans son palais, figuré en décor de théâtre ; plus loin nous les retrouverons, lui assis, elle prosternée et embrassant ses genoux, tandis qu'elle jure de l'épargner.

Nous n'avons pas la suite, qui épuisait probablement la légende de Circé.

Enfin Ulysse pénètre dans les **Enfers** par une porte rocheuse, réplique de la précédente ; nombre de détails, dans ce monde

souterrain, rappellent aussi le premier tableau. Ulysse paraît au bord de l'Achéron, avec deux compagnons qui tiennent par les pattes le bélier du sacrifice ; il est reçu par le devin Tirésias, que suivent Phèdre, Ariane, Léda, et d'autres que les inscriptions peintes ne nomment plus ; dans le haut Elpénor, la tête dans ses mains.

Nous terminons sur un tableau désordonné et plus étroit : Tityos



Fig. 395. — Ulysse et les Sirènes ; Scylla.

renversé et tenaillé par le vautour ; Sisyphe roulant son rocher ; les Danaïdes poursuivant leur tâche non moins désespérée.

L'inspiration première de cet ensemble, daté avec certitude de la fin de la République, est sûrement grecque ; mais le copiste a pris des libertés : certaines répétitions le prouvent, et aussi l'architecture du palais de Circé, avec ses formes courbes et son ordre toscan. Cela du moins est de l'art national italien.

Une mosaïque du Vatican, un peu incohérente, mais d'un ferme dessin et très décorative, rappelle le paysage du détroit de

Messine (fig. 395) [1]. Ulysse est sur le pont de son navire ; ses compagnons rament vigoureusement. Il s'est fait attacher au mât, craignant la séduction des « Muses de la mer », les **Sirènes**. Une seule ici est figurée — tête de femme et corps d'oiseau — jouant d'un instrument malaisé à définir, au sommet d'un écueil où ont poussé quelques arbres rabougris. Devant la proue du bateau, Scylla, de son geste accoutumé, lève un aviron menaçant, et ses tentacules étreignent les infortunés qui l'ont trop approchée. Dans le champ, çà et là, nagent divers poissons et d'autres monstres, l'un monté par Ino, l'autre par Palémon, opposés par la fable aux ennemis des navigateurs et dont ceux-ci escomptaient la protection.

Chez Ulysse, l'affection maritale demeure un trait constant, malgré les aventures que le hasard fit naître sur sa route ; aussi **Pénélope**, auprès des artistes, a fait tort à Circé tout comme à Calypso. Aucune œuvre ou réplique d'époque romaine ne rivalise avec l'admirable peinture de vase montrant l'épouse, muette et pensive, devant son métier. Voici cependant face à face, à la minute la plus émouvante, qui précède la reconnaissance mutuelle, l'époux de retour et celle qui l'attendait ; chacun a un geste d'hésitation prudente, bien vite arrêté (Helbig, 1331). Ailleurs Ulysse, le bâton à la main, déguisé en mendiant, se repose sur un tambour de colonne ; il lève les yeux vers Pénélope qui médite, un coude dans la main, tenant toujours sa navette (Helbig, 1332[2]; Sogliano, 582).

Une certaine analogie de situation est à relever dans un autre cycle, peu exploité par les décorateurs, comme trop sombre sans doute. Ce qu'ils ont, à notre connaissance, particulièrement retenu de l'**Orestie**, c'est le voyage en Tauride des justiciers et la rencontre des frère et sœur, encore étrangers l'un à l'autre. Il y a divers spécimens ; le plus beau, quoique mutilé, tout grec de sentiment et d'exécution, provient de la maison du Cithariste, à Pompéi (Helbig, 1333) [3]. Le roi Thoas, richement vêtu, est assis sur un siège de pierre que recouvre une peau de léopard ; il s'appuie sur son sceptre ; un garde du corps, en costume asiatique, est debout derrière lui ; tous deux observent Oreste et Pylade, flanqués d'un autre garde. Les

1. D'après Nogara, *Mosaici*, pl. XXI, XLIX à LII (détails).
2. Roscher, *Lexikon*, III, 2, p. 1916 ; Herrmann, *Malerei*, pl. LIV : réplique pl. LV.
3. Roscher, *Lexikon*, III, 1, p. 1007 : Mau, *Pompei*, p. 374, fig. 200 ; cf. Rodenwaldt, *Komposition*, fig. 27 ; Sogliano, *Vettii*, fig. 69 ; Herrmann, *Malerei*, pl. CXV et CXVI.

silhouettes des prisonniers sont frappantes par la qualité du dessin et la profondeur de l'expression : Oreste, en avant, incline son beau visage empreint d'une résignation mélancolique, comme accablé par un pressentiment ; Pylade, plus ferme devant la destinée, relève la tête avec un air de fierté en révolte. Des gradins, au delà, conduisent au seuil d'un temple dont une tenture masque l'entrée. La prêtresse — sa tête est effacée — vient d'en sortir ; elle s'apprête à descendre vers l'autel, où brûle l'encens, pour accomplir le sacrifice.

Reste à énumérer divers mythes secondaires et indépendants, qui ont donné naissance à quelques ouvrages notables ou ont fréquemment tenté les peintres.

Les décorateurs ne se soucièrent jamais de moraliser ; il est bien peu de leurs créations d'où se dégage une ébauche d'enseignement, une exhortation implicite. Si cette tendance eût existé, la légende d'**Ixion** l'aurait servie. On sait que ce Thessalien, parjure et meurtrier, à qui Jupiter avait pardonné, eut la folie de vouloir faire violence à Junon, trompé par une nuée qui ressemblait à la déesse. La mesure était comble. Le maître des dieux ordonna à Mercure d'attacher le coupable, par les mains et les pieds, à une roue de feu — ou à une roue ailée, plusieurs versions couraient —, sur laquelle il devait être supplicié aux Enfers pour l'éternité. Une peinture unique [1] retrace le châtiment. Le malheureux, qui, dans ses souffrances, proclamait inviolable le devoir de gratitude, est relégué, incomplètement représenté, dans un coin du tableau ; Mercure pose une main sur la roue forgée par Vulcain ici présent ; Junon est majestueusement assise sur son trône, derrière lequel se tient, pour le contraste, la céleste image d'Iris (fig. 377, au milieu).

L'histoire singulière de **Lycurgue**, roi des Édones, qui osa effrayer les gardiennes de Bacchus enfant, ou, selon les récits, se moquer de ce dernier, signifiait tout entière qu'il faut se garder de s'attaquer aux dieux. Les mosaïstes qui s'en sont inspirés ont fait choix d'un seul épisode, mais qui permettait de marier agréablement le végétal et la figure humaine. Lycurgue, armé de la double hache qui le distingue, s'est élancé sur la nymphe Ambrosia, qui tombe sur les genoux. Une scène intermédiaire nous manque : émue de cette détresse, la Terre Mère prit la vierge en son sein où elle

1. Sogliano. *Vettii*, pl. IX ; cf. p. 296 ; Herrmann, *Malerei*, pl. XXXIX.

devint une souche de vigne. Nous voyons seulement les pampres enchaînant le furieux, qui frappe de droite et de gauche et qui, dans sa démence, croyant trouver partout des ceps, finira par tuer ses proches [1].

D'autres mythes aussi désolants sont généralement évités, ou l'on esquive les plus lugubres passages.

Nisus, roi de Mégare, avait une fille, nommée **Scylla** comme le monstre marin. **Minos**, roi de Crète, assiégeait cette ville; la vie et la victoire de Nisus tenaient à un cheveu d'or, ou de pourpre, mêlé au reste de sa chevelure. Scylla, follement amoureuse de Minos, coupa le cheveu fatal et, Mégare ayant succombé, vint le présenter à l'heureux vainqueur. C'est la scène de transition qui fut peinte dans la maison des Dioscures (Helbig, 1337) [2] : Minos, jeune et brillant souverain, voit entrer deux femmes dans son palais; l'une âgée, simplement coiffée d'une pièce d'étoffe enserrant le front, et levant les bras pour rendre son discours plus persuasif, est probablement la nourrice de l'autre qui tend au roi le cheveu de pourpre; Minos détourne la tête, esquisse un geste de répulsion. L'artiste s'est borné à la peinture de cet amour insensé, négligeant la fin : Scylla attachée à la poupe d'une galère et noyée dans les eaux du golfe Saronique.

Narcisse, fils du fleuve Céphise et d'une nymphe, avait reçu en naissant une beauté incomparable. « Parviendra-t-il à la vieillesse, demanda sa mère au devin Tirésias. — Oui, s'il ne se connaît pas. » L'enfant grandissait, attirant à lui tous les suffrages, mais les dédaignant tous. Une amante repoussée émit ce vœu : « Puisse-t-il aimer à son tour et ne pas posséder l'objet de sa tendresse ! » Or Narcisse, fatigué de la chasse, allait s'étendre au bord d'une claire fontaine. Se penchant pour y boire, il aperçoit pour la première fois le reflet de son visage et reste extasié. Dès qu'il veut saisir cette image, il la détruit; puis le miroir se reforme, elle renaît. Il ne peut s'expliquer ce qu'il voit, ni s'arracher de ce lieu; la déception devient douleur, désespoir; il se frappe lui-même et meurt sur place, consumé par sa passion. Telle la fleur du même nom, qui tout l'été se réfléchit dans l'onde, puis se flétrit et disparaît; le mythe, par elle, s'interprète très simplement. Il est poétique et devait séduire les artistes; nous n'en avons par la

1. *Mosaïques de Gaule*, 361 et 236.
2. Roscher, *Lexikon*, IV, 1, p. 1070.

sculpture aucune réalisation certaine ; les subtilités du pinceau y étaient mieux appropriées. Les fresques qui le traduisent (Helbig, 1338-1367 ; Sogliano, 586-592) se divisent en deux séries ; dans l'une quelque figure féminine approche du bel adolescent, qui



Fig. 396. — Narcisse (Cliché Brogi).

ne lui accorde nulle attention ; c'est d'ordinaire la nymphe Écho : dans son dépit de se voir méprisée, elle avait desséché ; sa voix survivait seule. Mais les peintres ont rapproché à tort deux épisodes successifs, car toujours, même quand une femme le sollicite, nous trouvons Narcisse, couronné de ces fleurs dont il est l'homonyme, et tenant l'épieu du chasseur, incliné vers la source

et comme pétrifié [1] (fig. 396) ; souvent un Éros est à ses côtés, à la fois mauvais conseiller et génie funèbre, car il tient la torche renversée.

Non moins remarquable était la beauté d'**Hermaphrodite**, issu des deux divinités dont les noms composent le sien. Un jour qu'il se baignait, la nymphe de la fontaine s'éprit de lui, l'enlaça étroitement et demanda aux dieux de confondre leurs deux corps en un seul. Cette prière fut exaucée et, en souvenir de la fusion des deux êtres, Hermaphrodite conserva les organes des deux sexes. Ce que son type figuré avait de morbide et d'équivoque lui valut grande faveur à l'époque hellénistique, et par suite chez les Romains. Non seulement la statuaire, mais la glyptique et la peinture le varièrent à l'infini, et le raffinement suprême consista dans une représentation un peu énigmatique, laissant un léger doute sur son identité. Il est debout et rougissant, ou assis, allongé, à demi couché ; rarement seul dans la fresque ; des Éros l'entourent, ou des figures détachées du thiase de Bacchus : Pan, ou un panisque, une Ménade, un satyre qui le dévoile, trahissant leur surprise de sa double nature ; un affreux Silène velu fait souvent de la musique en sa compagnie. Une scène appréciée est la toilette de l'Hermaphrodite : Cupidon l'évente, lui verse de l'eau ; on lui présente le miroir (Helbig, 1368-1373, 1386 et suiv. ; Sogliano, 593-596) [2].

Une gracieuse légende était encore prétexte à un aimable paysage marin : **Léandre**, jeune homme d'Abydos, aimait **Héro**, prêtresse de Vénus à Sestos, sur la rive opposée ; amour partagé, mais union impossible et combattue. Or chaque nuit Léandre traversait le détroit, guidé par un fanal qu'allumait sa maîtresse à la fenêtre d'une tour, puis regagnait l'autre rivage. On le voit nageant, corps souple et délicat, à travers les eaux ; il arrive au but (fig. 397) [3]. L'équipée n'est pas sans témoins ; toujours un petit personnage, pêcheur ou autre, assiste à la rencontre. Les peintres ont écarté le triste épilogue : le fanal éteint, Léandre se noyant, et Héro, de désespoir, se précipitant au bas de la tour.

Romans ou drames passionnels, répétons-le, alimentent en

1. Roscher, *Lexikon*, III, 1, p. 19 (= Helbig, 1351). En mosaïque, petit tableau d'Henchir-Thina (*Mosaïques de Tunisie*, 18) : Narcisse, sans Éros.

2. Roscher, *Lexikon*, I, 2, p. 2333 ; Gusman, *Pompéi*, p. 399-400 ; Sogliano, *Vettii*, fig. 32 et 43. Mosaïque : Ballu et Cagnat, *Musée de Timgad*, Paris, 1903, 4°, pl. XIII, p. 36 et suiv.

3. D'après Thédenat, *Pompéi*, I, p. 122, fig. 76.

majorité ce répertoire. C'est sans doute un artiste alexandrin qui avait conçu le premier une galerie des criminelles par amour : Myrrha, Pasiphaé, Scylla, Kanaké et Phèdre ; ces héroïnes revivent côte à côte dans la fresque romaine de Tor Marancio, à la bibliothèque du Vatican [1] ; les inscriptions donnent leurs noms ; la forme des lettres et l'orthographe nous datent la réplique (IIIe siècle apr. J.-C.).

Sous le titre contestable : Histoire littéraire (Helbig, 1377-1379 ; Sogliano, 601) ont été enfin réunis quelques sujets qui ont — ou

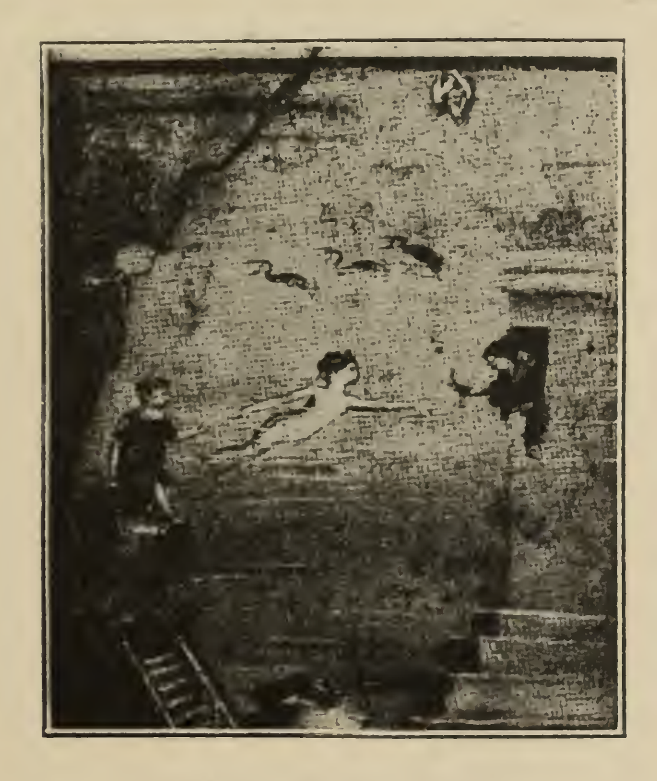


Fig. 397. — Héro et Léandre.

paraissent avoir — un rapport avec des auteurs connus. L'un d'eux, **Arion**, poète et musicien, est bien, à vrai dire, plus qu'à demi légendaire ; le récit de son sauvetage par un dauphin, au cours d'une navigation dans l'Archipel, confirme cette impression. Peut-être est-ce lui, avec sa monture, que représentent une fresque et des mosaïques de Tunisie (fig. 398) [2] ; dans ces dernières, le costume oriental du cithariste fait naître pourtant une hésitation. Notons

1. Nogara, *Nozze Aldobrandine*, pl. LII, p. 83 et suiv.
2. *Mosaïques de Tunisie*, 18 et 88.

aussi l'épisode, précisé par des inscriptions, du vieil Homère méditant en vain sur une énigme que des pêcheurs lui proposent [1], et des scènes de concours musical entre poète et poétesse, dont



Fig. 398. — Arion sur le dauphin.

les noms ne nous sont pas indiqués [2]. D'autres sujets pourraient se ranger sous cette rubrique ; on les classera de préférence ailleurs. Ceux que nous venons de citer ne sortent pas du domaine du mythe.

1. Rodenwaldt, *Komposition,* p. 31, fig. 4.
2. Birt, *Buchrolle*, p. 223, fig. 147 ; Gusman, *Pompéi*, p. 196 ; Herrmann, *Malerei*, p. 154, fig. 44.



CHAPITRE IV

RÉPERTOIRE DE LA PEINTURE ET DE LA MOSAÏQUE. LA VIE RÉELLE.

SOMMAIRE. — I. Légende et histoire romaines. — II. Tableaux de genre hellénistiques. — III. Gens et choses de théâtre. — IV. Scènes réalistes de la vie courante. — V. Jeux du cirque et de l'amphithéâtre ; chasses. — VI. Le portrait. — VII. Caricatures et parodies. — VIII. Paysages de terre et de mer. — IX. Animaux. — X. Victuailles. — XI. Variétés diverses. Types isolés.

§ Ier. — *Légende et histoire romaines.*

Nous prendrons au sens large cette formule : vie réelle, étudiant ici ce qui touche au passé de Rome, même le plus lointain ; légende et vérité s'y mêlent dans une mesure qui nous échappe. Un demi-scepticisme, depuis plusieurs siècles, flottait autour des mythes grecs dans la société cultivée ; mais ceux que maintenant nous allons suivre étaient pour elle de l'histoire. La rareté même des ouvrages est un signe du respect qu'on portait généralement à de pareils sujets ; c'est à l'art public, officiel, qu'ils semblaient réservés. Les grandes fresques historiques ont disparu, et jusqu'à leur souvenir, qui se reflète bien peu dans la littérature ; pourtant, devant le tableau, si plein de détails précis et pittoresques, qu'Anchise fait à Énée de sa descendance, dans l'épopée virgilienne, on a émis l'hypothèse que le poète pouvait avoir eu sous les yeux quelque peinture groupant autour de Marcellus tous les héros de la Rome antique [1].

Avant même la fondation de la ville se place la migration troyenne. **Énée et Didon**, c'est encore une aventure amoureuse. Peu d'exemples toutefois, l'un dégradé, l'autre garanti par une inscription peinte (Helbig, 1381 ; Sogliano, 602). Nous avons aussi probablement dans une mosaïque de Sousse [2], médiocre et mutilée, la scène des adieux

1. *Rev. arch.*, 1913, I, p. 153-170.
2. *Mosaïques de Tunisie*, 135.

de Didon à Énée : la reine pendue au cou du héros, dont on ne voit plus que la tête, avec la sœur de Didon, Anna, sa confidente émue ; et, d'autre part, dans une peinture très effacée de Pompéi (Helbig, 1381b) [1], Didon désespérée suivant des yeux la galère que l'horizon va lui masquer — tel le vaisseau de Thésée se dérobant aux regards d'Ariane délaissée.

Puis Énée aborde en Sicile, et des jeux sont donnés pour célébrer l'anniversaire de la mort de son père Anchise. Deux mosaïques de Gaule [2], copies d'un même modèle, en rappelaient un incident, la lutte de Darès et d'Entelle : les deux adversaires, entièrement nus, les poings armés du gantelet, viennent de se séparer ; Entelle vainqueur s'avance, cambrant son torse herculéen ; plus loin, Darès s'éloigne tristement, baissant son front d'où le sang coule ; au dernier plan, le taureau, prix du combat, la tête fracassée par le ceste d'Entelle, fléchit les genoux et s'abat.

On représentait également Énée au pays des Cyclopes, abordant avec ses compagnons et saisi de surprise devant l'un de ces étranges individus, vêtu d'une peau de bête, la flûte de Pan suspendue à son cou [3] ; et le héros, recevant de sa divine mère et contemplant les armes forgées pour lui par Vulcain [4] (Helbig, 1382). Ailleurs il reparaissait blessé — par Phegeus (?) ou Diomède, on ne sait —, appuyé sur l'épaule du jeune Ascagne en pleurs, tandis que Vénus sa mère se montrait à ses yeux et que le chirurgien, agenouillé, lui administrait les premiers soins (fig. 399 = Helbig, 1383).

En somme, une faible variété de tableaux, généralement uniques.

On en peut dire autant des fables qui enjolivent un événement à peine moins reculé, la fondation de Rome.

Dans une fresque de cette ville, l'histoire de **Rhéa Silvia** se déroulait en une série de scènes, sur un même fond de paysage [5]. Nu, mais casqué, Mars glissait du haut des nuages vers la Vestale, maintenue dans les rêves par le dieu Sommeil, figuré derrière elle avec ses pavots ; un jeune berger assistait seul à la visite. Sur la gauche s'assemblait un groupe de Saliens ; puis l'on voyait la prêtresse coupable traînée en prison, cependant que Mercure lui montrait les deux jumeaux et leur nourrice, la louve, sous le *ficus Rumi-*

1. Voir aussi Roscher, *Lexikon*, I, 1, p. 1015.
2. *Mosaïques de Gaule*, 44 et 104 ; cf. Virg. *Aen.*, V, 362-484.
3. Roscher, *Lexikon*, III, 2, p. 2706.
4. Cf. *Aen.*, VIII, 608 et suiv.
5. En partie dans Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4848.

nalis ; enfin, quelques personnifications de divinités locales. A la Villa d'Hadrien, si nous en croyons de vieux dessins, au milieu de



Fig. 399. — Énée blessé (Cliché Brogi).

toute une mythologie désordonnée, on avait peint le dieu Mars confiant au Tibre **Romulus** et **Rémus** [1].

1. Gusman, *Villa de Tibur*, fig. 311.

La grande légende nationale prenait forme à demi allégorique dans des tableaux polychromes en *sectile* [1]. A droite, sur un rocher, la louve et les deux nourrissons cherchant ses tétines ; un autel, dans le champ, dominant ce groupe. Dans le milieu, un arbre à riche frondaison, où deux oiseaux s'ébattent parmi les hautes branches ; c'est le figuier déjà cité, sous lequel se détache le pâtre Faustulus. A gauche, élevée sur un *suggestus* architectonique et portée par un trophée de boucliers, la déesse Rome assise, tenant le sceptre ; à un niveau inférieur, deux ou trois bêtes pour indiquer le troupeau. On a mis les oiseaux et l'autel en rapport avec les heureux auspices de Rome et souligné le caractère latin de certains détails, conçus peut-être par un artiste romain.

Un ensemble pictural considérable de l'Esquilin, dont les vestiges, partiellement effacés, sont au musée des Thermes de Rome [2], rapprochait de l'enfance de Romulus les exploits de son précurseur. Quelques inscriptions garantissent tout au moins la donnée essentielle.

Une équipe de maçons élève les remparts d'une ville qui ne peut être que Lavinium. A la suite, une bataille fait rage entre des adversaires nommément désignés : les Rutules, d'une part, et les Latins, alliés des Troyens. Les premiers sont presque nus, pauvrement équipés ; les autres, plus civilisés, ont un armement tout classique, et naturellement ils sont vainqueurs. Un dieu fluvial est témoin du combat, que la tradition situait au bord du Numicius. Ce guerrier terrassé par un autre, est-ce le roi Turnus tué par Énée? Peut-être ; alors Énée reparaîtrait plus loin, sous un casque à panache, auprès du fleuve, dans le sein duquel, suivant une version, il se serait noyé. Puis c'est Ascagne, son héritier, qui conclut la paix avec le roi de Caere, Mézence, et son fils Lausus. Enfin on travaille à édifier une autre ville, Albe la Longue probablement.

De là nous passons à un deuxième sujet, qui s'interprète sans embarras. Une femme voilée, entourée de ses compagnes, écoute distraitement un discours pressant : c'est Rhéa Silvia que son oncle, le roi d'Albe Amulius, persuade d'entrer chez les Vestales ; la reine insiste dans le même sens, pendant que le père de la jeune fille, Numitor, essaie en vain de protester. Et voici, sans transition, deux hommes qui fuient devant une apparition terrifiante : Mars

1. Tomassetti, *Röm. Mitth.*, I (1886), p. 1-17.
2. *Monumenti*, X, pl. LX et LX a ; Helbig, *Führer*, II, nos 1451-1454 (avec la bibliographie).

en personne se saisit de Rhéa, qui laisse choir un vase à ses pieds ; une Victoire qui plane symbolise le triomphe du dieu. La fontaine où se rendait la Vestale est indiquée par un dieu barbu tenant un roseau ; derrière lui surgit la Fortune, qui favorisera les fruits de cet amour.

En attendant, la prêtresse coupable est conduite devant le roi et devant son père. Puis, toujours sans aucun lien entre les épisodes, une figure de fleuve, le Tibre, étend les bras d'un geste accueillant ; deux hommes lui apportent en effet, dans un berceau, des nouveau-nés craintifs : Romulus et Rémus. Nous les retrouvons au panneau suivant : ils ont grandi, ce sont des bergers aux champs ; une déesse locale, sous les traits d'une femme voilée, semble veiller sur eux.

Composition hachée, on le voit, mais qui conserve les données caractéristiques, du moins celles qui se prêtent à la note romanesque ici prédominante. Exécution souple et aisée, où rien ne rappelle les autres œuvres d'art inspirées de la même légende. L'ouvrage, indépendant de la tradition virgilienne, doit avoir pour date la fin de la République ou les toutes premières années de l'Empire.

L'histoire vraie est plus que rare ; elle fait presque défaut dans ce répertoire. Cependant nous pouvons décrire ici (fig. 372) un autre fragment de fresque trouvé sur l'Esquilin, exceptionnel encore en ceci que la peinture décorait une chambre funéraire [1]. Elle est divisée en zones superposées, dont quatre sont aujourd'hui reconnaissables. Dans celle d'en bas, il y a trace de trois personnages : deux d'entre eux brandissent la lance, face à l'observateur ; du troisième on remarque surtout le casque surmonté de deux hautes plumes, comme en portent les Samnites sur les vases peints. Au-dessus, deux guerriers parlementent — des inscriptions les nomment M. Fannius et Q. Fabius — ; derrière celui-ci, un groupe d'hommes, vêtus comme Fabius d'une tunique blanche ; naïvement l'artiste a réduit leur taille, afin de pouvoir en étager plusieurs rangs. L'énigmatique Fannius n'a qu'un simple pagne, des jambières et, croit-on voir, une fourrure jetée sur l'épaule. A la troisième zone, les deux interlocuteurs sont encore là, à peu près pareils, mais à la gauche de Fannius est représenté un mur de forteresse ; des silhouettes se posent dans les créneaux. Ce Fabius

1. *Bull. comunale*, 1889, pl. XI-XII ; Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, pl. VI (en couleurs).

pourrait être le vainqueur de Sentinum (295 av. J.-C.) ; la paléographie, du moins, est bien d'époque républicaine, et le fond neutre, les tons bruns des corps nus, la palette peu riche, tout nous ramène plutôt à l'ancienne peinture grecque qu'à celle du début de notre ère. On s'est demandé si ce débris ne nous donnait pas quelque idée des fresques dont un autre Fabius, dit Pictor, orna le temple de Salus en 304.

Un seul tableau se réfère sûrement à un fait historique déterminé. **Sophonisbe** au moment de s'empoisonner, telle est la scène identifiée par la figure du général, debout en manteau de guerre, sur la tête duquel on distingue la cicatrice propre à **Scipion** l'Africain (Helbig, 1385) [1]. Il regarde froidement la fille d'Hasdrubal, étendue sur un lit somptueux et dont le regard se fixe devant elle, pendant qu'elle tient la fatale coupe. Derrière, et penché sur elle, Massinissa semble ébaucher, à l'adresse de Scipion, un geste de prière. Cette peinture d'histoire unique n'est même pas conforme au récit des auteurs ; car, d'après eux, le roi numide aurait tendu le breuvage à la malheureuse sans même descendre de cheval ; mais le peintre a voulu fondre une scène nuptiale et une scène funèbre ; Scipion, qui va assister à l'agonie, intervient ici comme l'exécuteur de la volonté des dieux.

Un événement de la chronique locale est aussi rappelé dans une peinture du musée de Naples. En 59, au cours d'un combat de gladiateurs, une cause futile mit aux prises des Pompéiens et des gens de Nocera. Aux plaisanteries, aux reproches mutuels succédèrent les coups, avec des pierres et avec des armes. Le premier camp eut le dessus ; il y eut tant de victimes parmi ses adversaires que le Sénat de Rome, saisi de l'incident, interdit pour dix ans toute célébration de jeux à Pompéi. Du moins n'était-il pas défendu de commémorer l'incident, comme le prouve la fresque, amusante en son pauvre style, ici reproduite (fig. 400) [2]. Nous reconnaissons, quoique déformé par une perspective enfantine, l'amphithéâtre, tel qu'il a subsisté, et ses escaliers monumentaux. De petits groupes sont éparpillés ; on se bat dans l'arène, que recouvre un *velum*, au sommet des gradins et dans les rues adjacentes ; des blessés gisent sur le sol (Sogliano, 604) [3].

1. *Mon. Pomp.*, CXVIII, 2 ; Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 1687, fig. 1768.
2. D'après Gusman, *Pompéi*, p. 175.
3. *Mon. Pomp.*, XXV ; cf. Tacite, *Ann.*, XIV, 17.

Le vainqueur couronné par la Victoire, figuré autre part [1], est peut-être un personnage illustre, et enfin l'on a proposé de voir dans une mosaïque de Tipasa [2], représentant trois barbares enchaînés, une allusion à quelque succès de Claude qui pacifia la région, constamment troublée par les Maures et les Musulames. Mais n'oublions pas que les barbares traînés au triomphe se



Fig. 100. — Combat des Pompéiens avec des gens de Nocera.

retrouvent dans les reliefs de céramique peinte, sans rien qui rappelle un fait particulier.

Toute autre histoire, cela va de soi, est encore plus négligée que celle de Rome. En ce qui concerne la Grèce, nous n'avons à citer que la célèbre mosaïque de la maison du Faune, partout reproduite [3], qui immortalise le moment le plus pathétique de

1. *Mon. Pomp.*, CXLIX.
2. J. Carcopino, *Bull. arch. du Comité*, 1914, p. 571-589, pl. L-LI.
3. Voir, par ex., Thédenat, *Pompéi*, I, p. 109, fig. 65.

la bataille d'Issus, ou d'Arbèles — ce point n'est pas éclairci, non plus que la date ni la provenance de l'ouvrage, malgré de nombreux commentaires [1]. On hésite de plus en plus à considérer cette œuvre magistrale comme une réplique d'époque romaine. Il est possible qu'exécutée en Asie Mineure elle ait été détachée de son cadre primitif, transportée en Italie et seulement restaurée à Pompéi.



Fig. 401. — Têtes idéalisées.

D'autre part, la frise qui la borde à la partie inférieure développe un paysage nilotique très réaliste [2], d'où une autre hypothèse : la mosaïque serait une copie alexandrine d'une fresque ou d'un tableau qui était à Alexandrie au temps des Ptolémées. De toutes façons, elle semble être en dehors du programme de ce livre ; elle est même plus classique qu'hellénistique.

§ II. — *Tableaux de genre hellénistiques.*

On comprend, avec Helbig, dans cette catégorie les scènes familières plus ou moins idéalisées. Cet accent leur est donné par la composition, par le groupement ou les types des personnages. On

1. *Deutsche Rundschau*, 1906, 1, p. 189-204 (F. Adler) ; *Röm. Mitth.*, XXII (1907), p. 1-24 (Körte) et 25-34 (E. Pernice) ; *Neue Jahrbücher fur das klass. Altertum*, N. F., XV (1912), p. 181-204 (R. Schöne).
2. Gusman, *Pompéi*, p. 425.

pourrait ranger ici nombre de peintures où figurent les Éros, étudiées ailleurs pour ne point éparpiller toutes celles où ils se rencontrent. Et de même on se demandera souvent si telle silhouette relève de cette rubrique ou doit grossir la nomenclature des portraits. Néanmoins l'énorme prépondérance des bustes juvéniles et virginaux permet souvent de conclure au choix arbitraire d'un motif séduisant, dans une intention purement décorative. L'exemple le plus caractéristique à invoquer est la belle enfant, à la longue chevelure dénouée, qui tient un diptyque et appuie le style contre ses lèvres, avec une expression concentrée et réfléchie. Le modèle est à plusieurs exemplaires [1], où les détails sont modifiés (Helbig, 1422 et suiv.) : la « poétesse » a une autre femme derrière elle, ou un petit Éros. Ce sont aussi des têtes d'enfants, ingénues ou pensives ; un jeune homme qui paraît méditer le contenu du manuscrit roulé qu'il tient à la main (fig. 401) [2].

Même les scènes de culte sont traitées parfois de manière à en faire ressortir le côté sentimental plutôt que religieux, ou tout bonnement l'élégance esthétique, y compris celle des simples accessoires : plateaux chargés de fruits, guirlandes de feuillages, cassollettes à encens.

C'est dans cette note romanesque qu'ont été conçues les « Noces Aldobrandines [3] », tant de fois étudiées, si pleinement grecques de sentiment, bien qu'elles ne semblent point, vu le format de cette longue frise, copiées d'un tableau hellénistique, et soient peut-être dues à un néo-classique du premier siècle de l'Empire ; le fond d'architecture qui leur est donné ne paraît pas antérieur [4].

Toute une variété de tableaux est consacrée aux futilités du gynécée : femmes indolentes, assises ou allongées, en conversation avec d'autres, suivantes ou visiteuses ; coquette à sa toilette [5], tenant le miroir ou l'éventail, et dont une esclave ordonne la coiffure ou met en place les bijoux. Nous avons signalé la femme peintre. Des femmes encore prennent un instrument, la lyre en général, et en tirent des accords, comme l'admirable cithariste de

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6635 ; Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 355, fig. 377 ; Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 546, fig. 398 ; Gusman, *Pompéi*, pl. VI ; Waldstein, *Herculaneum*, pl. XXXV.

2. D'après Gusman, *op. cit.*, pl. VII, 2 ; Birt, *Buchrolle*, p. 115, fig. 64 ; cf. p. 189, fig. 124.

3. Nogara, *Nozze Aldobrandine*, pl. I-VIII, p. 1-35.

4. G. Rodenwaldt, *Arch. Anzeiger*, XXIX (1914), p. 447-453.

5. Waldstein, *Herculaneum*, pl. XXXII.

Boscoreale [1], ou donnent à des fillettes une leçon de musique. Ailleurs, c'est tout un concert, auquel participent les deux sexes (Helbig, 1462) [2], ou qu'exécute un groupe d'enfants. Les sons mélodieux accompagnent au besoin une scène d'amour, ou les joyeusetés d'un banquet.

Le *symposion* des Grecs est une des traditions que la société romaine incline à perpétuer (Helbig, 1445-1448ᵇ ; 640-642) [3]. Singulier mélange de raffinement et de laisser-aller, d'intellectualité et de ripaille : les hétaires, qui habituellement sont admises, à moins que l'une d'elles ne donne précisément l'hospitalité [4], mettent à la fois une note d'art et de débauche. Souvent les hôtes ont rejeté en partie leurs vêtements ; mais leurs cheveux sont entremêlés de roses. On entre, on sort, au gré de chacun ; voici un nouvel arrivant, auquel un petit esclave retire ses chaussures, suivant l'usage, et qui va vider sa première coupe que lui tend un serviteur, tandis qu'à l'autre extrémité un convive sans retenue ressent déjà les hoquets avant-coureurs. Jeunes gens et courtisanes s'étreignent sur les coussins du *triclinium* ; des inscriptions, grecques ou latines, donnent un aperçu des propos échangés ; les vases circulent ; on boit à la régalade le vin d'un rhyton levé à bras tendu. Un *velum* surmonte la table, souvent arquée comme le *sigma* lunaire dont elle a pris le nom ; dans la concavité se loge un guéridon qui porte les mets et les breuvages ; les fleurs, tombées des couronnes tapissent le pavement.

Ces scènes sont répétées par les mosaïques. L'une d'elles transforme le « banquet funèbre » : des Éros servent la défunte, étendue comme pour un festin [5]. Il est curieux de suivre en province la dégradation des mœurs helléniques. Un exemplaire tardif du musée du Bardo [6] fait songer aux cafés maures d'aujourd'hui : vingt-quatre convives vêtus à la romaine sont assis les jambes repliées, « à la turque », sur des bancs qui garnissent le pourtour de la pièce ; dans un coin, un cuisinier surveille des réchauds et des marmites sur un foyer ; au milieu, sans gêner les échansons

1. Barnabei, *Villa Sinistore*, pl. v.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6893 ; Waldstein, *Herculaneum*, pl. xxxiii.
3. Gusman, *Pompéi*, p. 351-352 ; Thédenat, *Pompéi*, I, p. 84, fig. 49 ; Rodenwaldt, *Komposition*, p. 92, fig. 14 ; Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 299, fig. 199.
4. Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 366, fig. 392.
5. *Musée de Sfax*, pl. v, 3 ; p. 9, n° 24.
6. *Mosaïques de Tunisie*, 806 ; cf. 764 (Louvre), plus ancien.

qui circulent, des danseuses diadémées, aux longues tuniques flottantes, évoluent aux sons d'un orchestre que martèlent leurs crotales. L'art provincial tend toujours à faire d'une scène idéalisée un tableau de genre réaliste.

En Italie même on dépend plus étroitement du modèle hellénistique ; témoin les deux mosaïques, très peu différentes, de Naples et de la Villa Albani, dites mosaïques des philosophes [1]. Dans un décor de plein air, sept personnages drapés, affectant des poses diverses, s'entretiennent de quelque grave sujet, car ils forment cercle autour d'une sphère céleste posée sur le sol. Est-ce là, comme on l'a dit tout d'abord, l'Académie de Platon ? — Médiocres portraits en ce cas. — Ou, suivant une explication récente [2], le groupe des poètes et orateurs qu'Isocrate avait eus pour maîtres et qu'on voyait figurés sur son tombeau ? Ou encore, selon Helbig, une assemblée de savants au Musée d'Alexandrie ? Mystère, mais certainement sur chacune de ces têtes le public romain mettait un nom.

Avec le temps, il devenait nécessaire, surtout plus loin de Rome, de préciser par des inscriptions des types d'ailleurs mal copiés : dans la grande mosaïque de Trèves [3] signée Monnus (IVe siècle), les éléments principaux sont les bustes ou têtes d'écrivains, grecs ou latins, des Muses et de divers personnages qui s'illustrèrent dans l'art de chacune d'elles.

§ III. — *Gens et choses de théâtre.*

On ne se plaisait pas moins à avoir sous les yeux des silhouettes de poètes ou d'histrions, évoquant les impressions, joyeuses ou émouvantes, du théâtre. C'était l'auteur lauréat, tenant son manuscrit, un masque ou sa couronne ; le comédien en travesti, semblant écouter les leçons de la Muse ou les recommandations de son auteur ; ou bien un ou plusieurs acteurs dans leurs rôles : ainsi un maître accompagné de son valet [4]. Une mosaïque de Pompéi nous dévoile apparemment le mystère des coulisses (fig. 402) : ayant reçu les indications dernières du maître de chœur, acteurs et figu-

1. Sogliano, *Monum. dei Lincei*, VIII (1898), p. 391-416, fig. 1 et pl. XII ; Helbig, *Führer*, II, n° 1934 ; Birt, *Buchrolle*, p. 103, fig. 59.
2. F. Drexel, *Röm. Mitth.*, XXVII (1912), p. 234-240.
3. *Antike Denkmäler*, I (1891), g[d] f°, pl. XLVII-XLIX, p. 35-38 (F. Hettner).
4. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3851.

rants vont paraître devant le public ; ce sont principalement des satyres qui ont revêtu chacun une sorte de pagne en fourrure ; un autre semble enfiler un costume. Sur un petit panneau de la



Fig. 402. — Troupe d'acteurs (Cliché Brogi).

Farnésine [1], le souffleur, manuscrit en mains, se dissimule derrière l'histrion qui chante ou déclame.

Très souvent aussi les décorateurs ont reproduit des scènes de théâtre [2] (Helbig, 1464-1476 ; Sogliano, 650-652) ; le fait ressort

1. *Monumenti*, XII, pl. XXII, 3 ; Birt, *Buchrolle*, p. 141, fig. 78.
2. M. Bieber, LXXV. *Winckelmannsprogramm*, Berlin, 1915, 4°. Voir plus haut, p. 28, pour les *scaenarum frontes*.

avec netteté des masques et des costumes. Mais la difficulté, presque insurmontable, est d'identifier le sujet. On arrive à distinguer s'il est tragique ou comique ; encore, trop de fois, ce point même est-il douteux. Une salle du Vatican était jadis pavée d'une immense mosaïque [1], comprenant essentiellement des masques, inscrits dans des trapèzes, et des couples d'acteurs, présentés dans des hexagones. A quels ouvrages dramatiques nous reportent-ils? On s'est évertué à le découvrir ; mais le mieux qu'on puisse dire est que la fausseté des hypothèses serait ordinairement indémontrable. Par exception, il est indiqué de reconnaître dans une fresque de Pompéi un passage d'Euripide : Médée se dispose à tuer ses enfants que lui amène le pédagogue [2]. La qualité des personnages est dans certains cas assez claire : un guerrier d'allure martiale, dont on devine les rodomontades, est suivi par un cauteleux parasite ; encadrant les acteurs, deux personnages assis, de grave aspect, une baguette entre les genoux, représentent les rhabdouques chargés de la police des théâtres [3]. Ailleurs, une conversation douteuse s'engage entre un esclave et une hétaire, derrière laquelle se faufile l'entremetteuse, aux allures équivoques [4].

Les thèmes les plus fréquents ont été empruntés à la comédie nouvelle, si prisée à l'époque hellénistique. Un maître mosaïste de ce temps, Dioscoride de Samos, y puisait des modèles [5], et ses ouvrages furent longtemps imités ; on a de l'un d'eux, fort connu, une mauvaise réplique dans une peinture de Stabies (Helbig, 1473) [6], où des gens de basse condition se livrent à un divertissement : une sorte de gros paysan grotesque frappe un énorme tambourin, alors que sa femme heurte les cymbales, que sa fille joue de la flûte et qu'un tout jeune garçon reste spectateur.

En fait, les spectacles les plus volontiers retenus comme motifs de décoration furent peut-être ceux où intervenait la musique. De très curieuses peintures de Cyrène [7] — du IIIe siècle à peu près, à voir la paléographie des inscriptions inintelligibles qui les accom-

1. Nogara, *Mosaici*, pl. LVI-LXVI.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3853.
3. Baumeister, *Denkmäler*, II, fig. 910 = Helbig, 1468.
4. Baumeister, *ibid.*, fig. 909 = Helbig, 1472.
5. M. Bieber et G. Rodenwaldt, *Jahrb. des Inst.*, XXVI (1911), p. 1-22 (Herrmann, *Malerei*, pl. CVI-CVII).
6. *Ibid.*, fig. 5, p. 13 ; cf. aussi fig. 4, p. 11 = Helbig, 1471.
7. Pacho, *Voyage dans la Marmarique*, Paris, 1827, Atlas, f°, pl. XLIX-L (en couleurs) ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1423-1425.

pagnaient — paraissent bien avoir représenté des chœurs : un tragique, où les figurants sont coiffés de perruques ; deux lyriques, où les choreutes, groupés par sept, entourent respectivement un cithariste et un joueur de flûte (fig. 403).

Les mimes inspirent aussi d'alertes tableaux : danseuses aux légers voiles, danseurs court-vêtus, qui s'excitent au bruit sec des



Fig. 403. — Chœur lyrique.

crotales ; le *scabillarius* les encourage par un air entraînant et rythme leurs pas avec les planchettes qu'il entrechoque du pied droit [1].

Des spectacles non grecs il est plus malaisé de retrouver trace. Faut-il, comme on l'a proposé, rapporter à quelque atellane une fresque [2] où se voient deux vieillards, dont l'un courroucé, marche vers une jeune femme non masquée, couronnée de feuillages et tenant une couronne ? — un volatile percé d'une flèche semble avoir fourni prétexte à une querelle —. Rien de plus incertain. On a voulu conclure, de trois sujets peints de la maison du

1. Nogara, *Mosaici*, pl. IX, 5.
2. Baumeister, *op. cit.*, fig. 912 (en couleurs) ; Saglio, *op. cit.*, fig. 3861.

Centenaire, à l'existence d'un drame satyrique romain issu de l'atellane, où le type comique du serviteur serait l'ancêtre du Polichinelle de la comédie italienne [1] ; mais la base de toutes ces déductions a paru généralement bien fragile.

Des spectacles plus familiers sont ceux que donnent les funambules ou les animaux savants, comme ce petit singe qui danse, dressé au fouet par un enfant [2], ou les ours savants montant à l'échelle [3].

§ IV. — *Scènes réalistes de la vie courante.*

Nous arrivons aux scènes de la vie réelle, d'où l'idéalisme est exclu. Nous avons vu déjà des intérieurs d'ateliers ; mais les artisans étaient des Éros — maintenant ce seront des hommes montrés au naturel, dans leur tenue de travail — ; des personnes dans leur intimité quotidienne, mais cantonnées dans l'existence spéculative ou le commerce des arts, et plus ou moins fidèles à la nudité héroïque — désormais elles seront vêtues à la romaine et se consacreront aux tâches les plus vulgaires, rendues avec exactitude jusque dans les détails. Comme en sculpture, l'hellénisme est encore l'inspirateur premier de cette autre série de tableaux, principalement l'esprit alexandrin ; mais il l'a seulement inaugurée ; le répertoire se renouvelle et la réplique est rare. Décrire un monument, ce n'est plus en décrire dix ou quinze. L'exécutant, composant lui-même, compose mal ; sauf exceptions peu nombreuses, les perspectives sont négligées et pauvre le dessin, les teintes plates et sans nuances, mais l'assortiment très varié et la sincérité très savoureuse.

Peu d'intimités dans ce groupe de sujets ; car on cherchait plutôt à idéaliser la vie journalière à la maison. Nous avons seulement à signaler la longue frise d'un tombeau de Cyrène, qui devait retracer les occupations diverses d'une esclave [4]. Le torse d'ébène de cette femme fait agréablement ressortir les tons vigoureux de la fresque.

Les scènes de plein air ont grande faveur. Il s'est retrouvé à

1. A. Dieterich, *Pulcinella, pompejanische Wandbilder und röm. Satyrspiele*, Leipzig, 1897, 8° (pl. I-III).
2. Gusman, *Pompéi*, p. 197 et 285.
3. *Mosaïques de Tunisie*, 511 a.
4. Pacho, *Voyage dans la Marmarique*, pl. LIV.

Pompéi, au même endroit, tout un ensemble de sujets, transportés depuis au musée de Naples, et qui font revivre devant nous la physionomie d'un forum de petite cité (Helbig, 1489-1500) [1]. Presque partout le fond du tableau est constitué par un portique ouvert ; les entrecolonnements sont égayés par des guirlandes, et devant eux souvent se profilent de grandes statues équestres surélevées ; des gens des deux sexes et de tout âge sont engagés dans des entretiens dont on a cherché vainement l'objet ; peut-être le peintre n'avait-il rien en vue de très précis. Cependant ces quatre hommes qui se présentent de dos ont tout l'air de lire des avis officiels ou des réclames électorales.

Sous le ciel clément de Campanie, le négoce avait peu besoin de s'abriter dans des magasins et l'on trafiquait beaucoup sur les places. Des étalages sont dressés sur des tables légères : d'une part, c'est celui d'un marchand de victuailles « des quatre saisons » ; à côté, un cordonnier vante sa marchandise et tient en mains la règle à prendre mesure ; les clientes l'écoutent, assises sur deux bancs. Tous les métiers se coudoient : ici ce sont des marchands d'étoffes [2] qui tendent un échantillon ; là un chaudronnier quincailler, dont le compagnon, penché sur l'enclume, façonne une pièce au marteau ; un boulanger qui a disposé de gros pains sur son comptoir et de de plus petits dans des corbeilles. D'autres offrent des fruits, font cuire dans une marmite quelque ragoût qu'ils servent à la portion.

Sur le forum aussi se tenait le marché aux esclaves : deux citadins, attentifs, hésitants, examinent l'article qu'une femme leur propose : une pauvre fillette, presque une enfant, dont une pancarte, qu'elle-même tient à la main, devait dire le nom, l'âge et l'origine [3]. Nos mœurs, nos idées, prêtent à la scène un caractère que le peintre ne soupçonnait pas. Plus loin, un mendiant déguenillé, que désigne pour un aveugle le chien tenu en laisse, reçoit l'aumône d'une promeneuse accompagnée de sa suivante.

Ailleurs c'est, croit-on, un établissement d'instruction [4] : sur la gauche, trois figures imberbes, sans doute de jeunes garçons, assis et tenant sur leurs genoux des volumes déroulés ou des planchettes à écrire, intimidés sous le regard d'un homme barbu planté droit

1. Baumeister, *Denkmäler*, II, pl. XXIII.
2. Rapprocher les marchands d'étoffes en magasin : *ibid.*, p. 884, fig. 956 ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6727.
3. Gusman, *Pompéi*, p. 276.
4. *Ibid.*, p. 222 ; Thédenat, *Pompéi*, II, fig. 19, p. 29.

devant eux et qui doit être le magister. Un de leurs condisciples aura commis quelque faute grave, car un personnage l'a pris sur son dos,



Fig. 404. — Groupe d'enfants (Cliché Moscioni).

pendant qu'un autre, agenouillé, lui immobilise les jambes, et le délinquant fustigé laisse échapper des cris de douleur. Moins anec-

dotique, mais plus conforme aux procédés artistiques romains, est une mosaïque mutilée du musée de Capoue (fig. 404), qui nous pré-

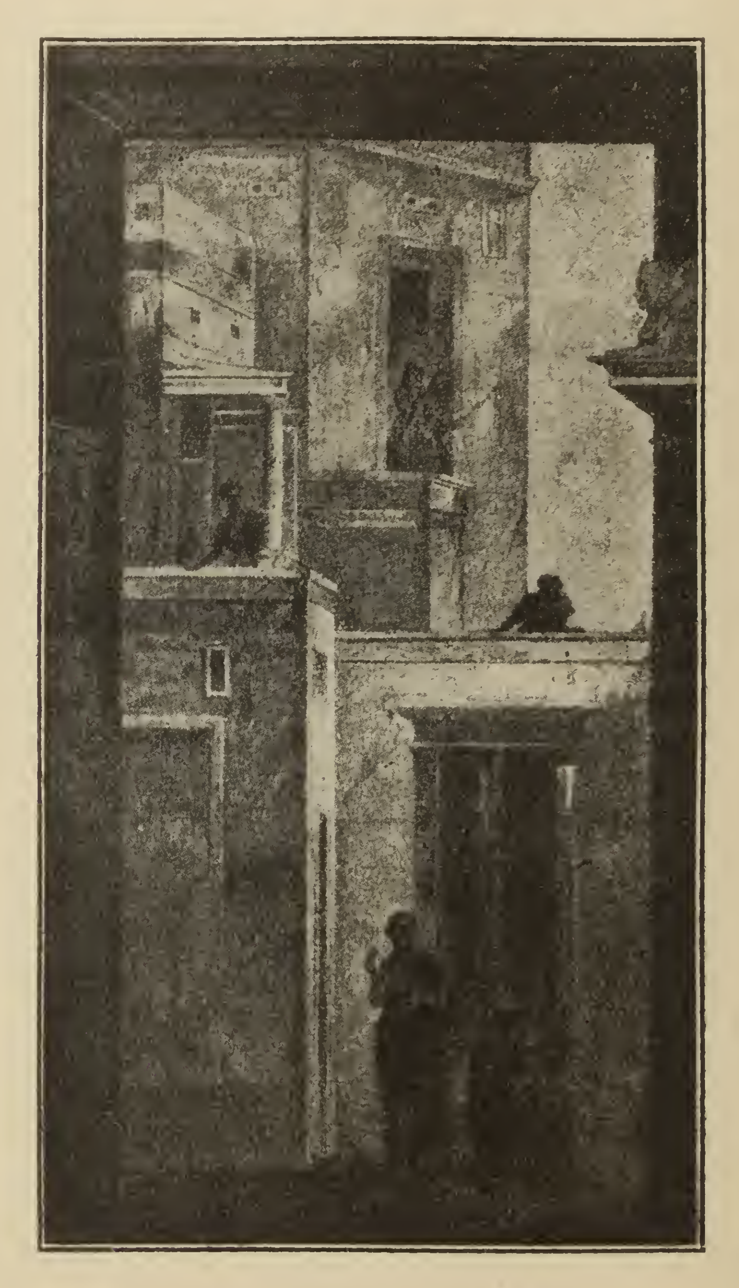


Fig. 405. — Un coin de rue, à Rome.

sente debout, sur plusieurs rangs en profondeur, de jeunes écoliers avec quelques filles, écoutant sans mot dire la parole du maître.

Dans le même style un peu sévère, un coin de ville sert de motif



Fig. 406. — Atelier de foulons (Cliché Frogi).

à un panneau de la maison de Livie au Palatin (fig. 405) [1] : le regard plonge dans une de ces rues de Rome, étroites et tortueuses, aux maisons très hautes et surmontées de terrasses qui seules reçoivent la lumière ; des femmes circulent dans ce jour amorti ; d'autres semblent converser, d'un balcon à celui d'en face.



Fig. 407. — Cabaretier d'Afrique.

Mais d'ordinaire les tableaux d'architecture urbaine sont dénués de personnages [2].

Dans un autre logis du Palatin, l'occupant avait tenu peut-être à se donner l'illusion du grand luxe : il avait fait dessiner et peindre le vestibule d'une vaste et riche demeure, aux entrées nombreuses, flanquées de colonnes. Dans cette galerie spacieuse stationne une domesticité bien stylée : le tricliniarque qui fait accueil aux arrivants, le valet qui va retirer leurs chaussures de sortie, d'autres appor-

1. D'après Bertaux, *Rome*, I, p. 76, fig. 61.
2. Cf. Barnabei, *Villa Sinistore*, fig. 13-14, 19 ; pl. IX.

tant des guirlandes pour les convives, ou tenant des serviettes et des boîtes à parfums [1].

Diverses fresques nous mettent sous les yeux, non plus le détaillant sur la place, mais les artisans au travail. Dans la *fullonica* de Pompéi, un pilier décoré sur trois faces déroulait en plusieurs tableaux les opérations successives qui s'accomplissaient à l'usine [2]; il a aidé à l'interprétation des vestiges exhumés. Quatre cuves en forme d'auges sont rangées en ligne ; dans chacune un ouvrier, debout, piétine vigoureusement des étoffes (fig. 406, en bas). Au-dessous, nouveau panneau, un jeune homme en courte tunique, retroussée aux hanches, s'occupe à carder avec une sorte d'étrille une pièce de drap pendant d'un bâton soutenu par deux cordes. En face de lui, une jeune femme assise et maniant l'aiguille donne des instructions à une autre qui ravaude des morceaux décousus. Puis un jeune homme, un seau à la main, appuie sur sa tête le haut de la cage en demi-sphère, faite de baguettes d'osier, qui servira à étirer les étoffes pour le soufrage, et que surmonte la chouette consacrée à la déesse patronale de l'établissement (fig. 406, en haut). Ensuite les vêtements sont soumis à la presse ; une femme semble nettoyer l'étrille avec un bâtonnet ; derrière elle sont accrochés les attirails du séchage.

De telles séries d'illustrations ne sont pas fréquentes ; mais bien des tableaux isolés forment comme d'agréables vignettes. Sur un petit échafaudage, avec des seaux et écuelles à ses côtés, s'est juché un plâtrier qui polit une muraille en vue de quelque affichage, ou y étend une couche de stuc [3]. Voici deux figures de pêcheurs à la ligne [4]. Le *lignarius*, un pied sur le chevalet, débite à la scie du bois en petites bûches. Dans un fragment d'Augst, au musée de Bâle, on reconnaît deux hommes portant une lourde amphore à l'aide d'une perche qui repose sur leurs épaules [5]. C'est encore le boulanger : devant lui, derrière lui, les miches s'accumulent ; les gens du peuple viennent se pourvoir ; il tend à l'un d'eux un pain, vers lequel un garçonnet lève avec joie les deux mains [6].

Les peintures d'Afrique sont très rares ; c'est une raison suffi-

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6383 (IIe siècle) ; en couleurs dans les *Papers of the British School at Rome*, VIII (1916), pl. III-IV ; cf. p. 91-103 (Strong) et pl. V-IX.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3302-3304.
3. Thédenat, *Pompéi*, I, p. 13, fig. 6.
4. *Mon. Pomp.*, XLII.
5. Espérandieu, *Bull. arch. du Comité*, 1915, p. LXV, fig. 2.
6. Gusman, *Pompéi*, p. 278 ; *Mon. Pomp.*, LIV.

sante pour s'arrêter devant des fresques découvertes dans un tombeau de Sousse [1]. L'une fait revivre, apparemment, le défunt dans l'exercice de sa profession (fig. 407) : dans un renfoncement, derrière lui, des verres et coupes bleuâtres de formes variées garnissent les étagères ; mais les gobelets dispersés sur la table gardent encore quelques gouttes de vin et l'on se demande si le cabaretier n'en remplit pas un au tonnelet qu'il faut peut-être voir dans l'ustensile, assez informe et énigmatique, effleuré par sa main. En face de lui, un client va boire à sa santé, car il tient en l'air un verre à long pied. Au mur, une inscription et les vestiges évanides d'un décor de brindilles vertes et de guirlandes. Pauvre style, mais témoignage précieux quand même de la manière des enlumineurs indigènes. — Dans un second panneau, c'est le déchargement d'un char : l'homme qui y est monté tend à un autre un lourd récipient ; un troisième déverse le sien dans un boisseau posé à terre ; quand la mesure sera pleine, un dernier manœuvre en ajoutera le contenu à des tas qui s'amoncellent ; olives ou dattes, on ne sait.

Une mosaïque africaine [2], malheureusement très mutilée, détaillait en trois registres superposés les travaux d'un chantier de construction, où le chef distribue et surveille la besogne : un charpentier taille un madrier ; un manœuvre déverse son *dolium* dans l'auge où un maçon gâche du mortier ; un voiturier arrête ses deux chevaux, et un ouvrier va faire glisser du char un fût de colonne ; des outils sont disséminés dans le champ, artifice naïf pour combler les grands vides.

Une peinture très connue, incomplète, effritée, introduit le monde des artisans sous un nouveau jour ; certains détails résistent encore à l'interprétation, mais l'essentiel est clair. Des hommes barbus, en tenue de travail, portent un long plateau sur lequel s'élève un baldaquin ; des vases sont fixés aux colonnettes et au toit. Ce dais recouvre l'image indubitable de Dédale, armé d'un instrument pointu, par derrière celle de deux apprentis qui scient une planche, pendant qu'un troisième pousse le rabot, et enfin une statuette de Minerve. Ce sont là autant de symboles transparents. Les porteurs sont des menuisiers, dans un cortège processionnel, peut-être en l'honneur de leur corporation ; du moins celle-ci y était représentée. Tous ont à la main droite un bâton, dont ils doivent ensemble frapper le

1. S. Reinach, *Bull. arch. du Comité*, 1892, p. 457 et suiv. : pl. XXIX-XXXI.
2. *Mosaïques de Tunisie*, 463.

sol pour scander leur marche ; le *ferculum* qui charge leurs épaules met en vedette leurs patronne et leur ancêtre, et traduit aux yeux leur activité quotidienne (Helbig, 1480)[1].

Le travail des champs offrait aux artistes une riche matière. En Gaule, où le sens naturaliste s'éveilla de bonne heure, elle a inspiré un très curieux ouvrage qu'on déplore de n'avoir plus dans son intégrité. La mosaïque de Saint-Romain-en-Gal, aujourd'hui au Louvre[2], encadrée d'un gracieux rinceau, comptait quarante tableautins carrés séparés par des torsades, la rangée de quatre à chaque extrémité ne comportant que des figures décoratives. Le reste constituait un calendrier rustique en images, dont il nous reste à peu près les deux tiers, assez enfumés. Dans quatre carrés au centre, les Saisons prennent la forme de Génies montés sur des animaux. Autour se répartissent les occupations de la vie rurale, chaque groupe de sept tableaux étant rapproché de la Saison qui le concerne, dans un ordre partie méthodique, partie fondé sur un besoin de variété.

L'Hiver débute de façon peu claire, peut-être par la semaille des fèves ; ensuite, sous un hangar couvert, un âne, qu'une femme mène au bâton, tourne inlassablement autour de la meule qu'il fait mouvoir ; puis c'est le transport du fumier sur un brancard, la mise au four des pains, un sacrifice domestique, le tressage des paniers. Le Printemps — série très mutilée — s'annonce par l'arrivée de la cigogne, à qui deux paysans souhaitent la bienvenue ; à côté, deux hommes en tunique s'appliquent chacun au greffage d'un jeune arbuste. L'Été — de nombreux vides le réduisent aussi — s'ouvre par le sacrifice qu'offre à Cérès un ménage de fermiers avant la récolte ; après une grosse lacune, la fête des moissonneurs : deux hommes se disputent le prix du javelot ; on distingue à l'arrière-plan l'orme où chacun a décoché son trait ; ensuite un travailleur, avec sa faucille, abat des tiges qu'un autre lie en botte sur le sol. Enfin vient l'Automne : deux scènes de vendanges ; on coupe les raisins de cuve sur le cep entortillé autour d'un arbre, et ceux de table parmi des pampres en arceaux ; le foulage des grappes s'accomplit, rythmé par la double flûte ; les opérations ultérieures : poissage des jarres, manœuvre du pressoir à levier, sont séparées par la cueillette des fruits d'arrière-saison, poires, pommes ou prunes, et par une composition moins heureuse, qui montre des bœufs au labour et un semeur le bras levé.

1. Gusman, *Pompéi*, p. 239 ; *Mon. Pomp.*, LXXV, 2.
2. G. Lafaye, *Rev. arch.*, 1892, I, p. 322-347 ; *Mosaïques de Gaule*, 246.

Ensemble séduisant, sans prétention, qui sent le terroir et ne doit rien à l'école, s'accommode d'éléments très simples : un ou deux hommes, un animal, un arbre, un édicule, et d'assez bon travail malgré sa date probable, le IIIe siècle.

N'oublions pas les représentations d'attelages et de charrois. Sur une mosaïque de Suisse [1], dont l'auteur cherchait à tâtons les lois de la perspective, un lourd véhicule à quatre roues est traîné par deux taureaux, vers lesquels le conducteur, assis on ne sait comment sur le siège, dirige son aiguillon. Chose curieuse, il y avait dans une seule construction de Pompéi, qu'on appelait autrefois le « lupanar », trois médiocres fresques de type identique, sauf variantes secondaires : un char du genre *plaustrum*, attelé, suivant le cas, de bœufs, de chevaux ou de mulets, supporte une outre énorme, maintenue en place par des ridelles et des arceaux ; dans l'un des exemplaires, l'ouverture arrière du récipient est engagée dans une amphore, et l'on s'apprête à remplir plusieurs de ces grands vases (Helbig, 1486-1488) [2]. Rendez-vous probable des voituriers qui donnaient de l'eau à domicile, cette maison devait être un cabaret, ou, mieux, un thermopole, vendant aussi des boissons chaudes. La décoration des murs se complétait en effet par quelques scènes de taverne qui se faisaient pendant (Helbig, 1504-1505) [3] : assis sur des bancs autour d'une table, ou quelquefois debout, des hommes de type vulgaire en sandales et à capuchons, tiennent en main le verre ou la bouteille. Dans une autre auberge (Sogliano, 657) [4], on joue aux dés, on se querelle, on lutine la servante. Ici et là, des inscriptions latines ajoutent une précision au reste superflue. Voilà bien de l'art romain, et du médiocre : son débraillé atteint à la dernière licence en quelques tableaux que nous négligeons.

§ V. — *Jeux du cirque et de l'amphithéâtre ; chasses.*

C'est à la mosaïque que cette fois nous emprunterons nos principaux exemples. Le très remarquable pavement transporté sous

1. Blanchet, *Édif. de la Gaule*, p. 106, fig. 15 *a*. Reproduite plus loin, aux Véhicules terrestres.
2. *Mon. Pomp.*, LXXV, 1 ; Mau, *Pompei*, p. 422 ; Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 299, fig. 200.
3. Mau, *ibid.* : *Mon. Pomp.*, LV ; Gusman, *Pompéi*, p. 254 et pl. II ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1257 : M. Collignon, *Mélanges Boissier*. Paris. 1903, 8°, p. 127-131, pl. I-II.
4. Gusman, *op. cit.*, p. 251-252.

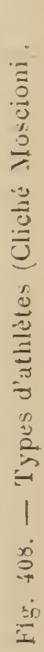


Fig. 408. — Types d'athlètes (Cliché Moscioni).

Grégoire XVI des thermes de Caracalla au musée de Latran [1] ne correspond plus, après restauration, à ce qu'il était dans le principe ; mais la disposition des images n'en faisait pas sans doute l'intérêt capital ; il tient aujourd'hui à la facture énergique, adéquate au sujet, qui rend moins sensibles les faiblesses inévitables d'un travail tardif (IIIe-IVe siècles) ; le fragment ici reproduit en donne une idée très suffisante (fig. 408). Dans des rectangles inégaux se logent vingt figures en pied, vingt-six en buste, d'athlètes qui jouissaient alors à Rome des faveurs populaires ; quelques-uns sont nommés par des inscriptions. Parmi les effigies entières se marque quelque variété : il y a des discoboles tenant leur instrument, des pugilistes armés du ceste ; un de ces colosses porte trois lances ; beaucoup se prévalent des distinctions obtenues, palmes ou couronnes. Les uns sont imberbes ; d'autres, moins jeunes, ont les joues couvertes d'un duvet. A côté de ces types nus, quelques personnages âgés, vêtus d'une tunique, dans lesquels on voit des dirigeants de gymnases. Avons-nous là des portraits véritables ? Il se peut, mais d'ailleurs, pour cette sorte d'hommes, le corps importe plus que le visage, et les muscles sont rendus avec beaucoup de vigueur et de sûreté.

Deux lutteurs aux prises revivent dans une mosaïque du prothyron des petits thermes de Pompéi [2] ; quant aux peintures, elles s'inspirent d'ouvrages de la statuaire, comme le discobole ou comme l'athlète qui va se frotter d'huile.

A Pompéi, un quartier était réservé aux gladiateurs. On a retrouvé dans leur caserne des échantillons de leurs armes professionnelles ; les mêmes armes étaient reproduites par la peinture sur les murailles, en manière de trophées ; elles s'alignaient sur des bandes verticales descendant jusqu'au socle, dans une chambre où des tableaux rappelaient les exercices journaliers ; leur dégradation est presque totale. Sur le *podium* de l'amphithéâtre, on avait représenté les hommes s'équipant, en présence du chef qui, de sa baguette, marquait leurs places sur le sable ; l'un sonnait du cor, un autre prenait position de combat (Helbig, 1512-1516) [3]. Une peinture de même provenance, sans doute, faisait voir l'issue de la rencontre :

1. Nogara, *Mosaici*, pl. I-IV ; Helbig, *Führer*, II, n° 1240.

2. Gusman, *Pompéi*, p. 169. Comparer Pacho, *Voyage dans la Marmarique*, pl. LIII, 1 (gladiateurs), 2 (lutteurs) ; *Mon. Pomp.*, XLVII (sujets de palestre variés) ; *Mosaïques de Tunisie*, 1.

3. Autres luttes de gladiateurs : mosaïques de Nennig (Baumeister, *Denkmäler*, III, fig. 2343) et de la villa Borghèse (*ibid.*, fig. 2353).

l'un des deux champions ayant laissé tomber son bouclier, le bras droit inerte abaissant l'arme tordue, le gauche tout dégouttant de sang et, du pouce relevé, adressant l'appel convenu à la pitié des spectateurs [1]. Dans une palestre privée, sujet analogue un peu renouvelé : un athlète implacable, maintenant sous lui son adversaire, veut le frapper encore bien que renversé ; mais le maître des jeux met fin à la bataille [2]. D'autres fois, le gladiateur, tombé à genoux, attend stoïquement le coup de grâce, ou bien, aplati contre terre, il l'évite grâce à une femme qui intercède et apaise le vainqueur.

Les mosaïques qui ont pour donnée les jeux du cirque — et sur lesquelles nous reviendrons à propos des spectacles — nous ont aidés à mieux connaître ces divertissements de la foule ; on a des raisons de croire que chacune représente, de façon plus ou moins fidèle, l'arène locale elle-même, avec ses particularités. Celle de Barcelone ne laisse apercevoir qu'un côté de la piste ; celle de Lyon en donne le tour [3], mais elle est mutilée ; la plus précieuse reste donc, malgré sa qualité médiocre et ses perspectives rudimentaires, celle qui récemment revit le jour à Carthage [4]. Rien de plus naïf que l'indication du *velum* ombrageant les spectateurs sur les gradins ; on distingue du moins, nettement, les petits sanctuaires placés sur la *spina* et, au milieu, la statue de Cybèle, protectrice des jeux. Trois quadriges à la file sont lancés au galop ; le quatrième, qui a gagné la course, vient de changer de direction ; il rentre à la remise, précédé d'un cavalier dont la voix et les gestes exaltent sa victoire. Devant le second char, qui a manqué le succès, un personnage à pied, tenant une amphore, va abreuver les chevaux et les ramener à l'écurie. Les *bleus* ont vaincu ; la casaque de chaque cocher est en effet aux couleurs de sa faction. L'ambition d'un autre mosaïste s'est bornée à symboliser les quatre factions (*albata*, *prasina*, *russata*, *veneta*) par quatre auriges, que différencient leurs tuniques ; chacun, dans un cadre à part, est armé du fouet et maîtrise par la bride un coursier qui piaffe d'impatience [5].

C'étaient encore des spectacles d'amphithéâtre, quand elles n'avaient pas lieu sur des lacs, ces naumachies, toutes romaines d'in-

1. Mau, *Pompei*, p. 218, 228 ; Thédenat, *Pompéi*, II, p. 97, fig. 53.
2. Thédenat, *ibid.*, p. 93, fig. 51.
3. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1520 (Barcelone), 1523 (Lyon).
4. L. Constans, *Rev. arch.*, 1916, I, p. 247-259. Celle de Gafsa (*Mosaïques de Tunisie*, 321) est d'époque byzantine.
5. Helbig, *Führer*, II, n° 1438 (musée national de Rome).

vention, auxquelles se plurent quelques Césars, dans leur folie de grandeurs. Les peintres y trouvaient une formule très pittoresque ; ils n'en ont fait qu'un tableautin dans la maison des Vettii (fig. 409) [1] ; le sujet est plus développé au temple d'Isis [2], mais traité identiquement. Dans un bassin environné de constructions et de passages couverts portés sur pilotis, des vaisseaux de forme élancée combattent deux à deux. L'un demande à sa voile gonflée un surcroît de vitesse ; les autres font force de rames simplement. Une des galères s'élance, l'éperon en avant, sur son ennemie, qui cherche à esquiver la manœuvre ; une troisième s'enfonce déjà, les avirons brisés par un choc formidable. Sur les ponts



Fig. 409. — Combat naval.

brillent au soleil les casques, les lances, les boucliers des hommes — gens de peu ou même condamnés — qui se tiennent prêts pour l'abordage ; mais nulle part celui-ci ne nous est présenté.

Enfin, parmi les réjouissances du même ordre, il faut également compter les *venationes*, qui satisfaisaient les instincts de brutalité de la foule romaine. Bien qu'elles ne doivent rien à la culture grecque, elles ressemblaient assez aux chasses de gros gibier à travers la campagne pour que les artistes qui ont traité ce sujet se soient servis de modèles helléniques figurant des chasses proprement dites.

Sur le *podium* de l'amphithéâtre de Pompéi étaient peints des combats singuliers : lionne et taureau, tigresse et verrat, cerf et lionne, tigre et singe (Helbig, 1519) [3]. Les engagements entre hommes et animaux dans l'arène sont traduits d'une touche énergique

1. D'après Gusman, *Pompéi*, pl. v, 1. Cf. Sogliano, *Vettii*, fig. 33.
2. Baumeister, *Denkmäler*, III, fig. 1697 (pl. LIX).
3. Voir aussi Nogara, *Mosaici*, pl. IX, 1-4, et Germain de Montauzan, *Annales de l'Université de Lyon*, II, 28 (1913), p. 5-15.



Fig. 410. — Scènes de chasses.

par la mosaïque Borghèse [1] ; les panthères y prédominent ; plus d'une est couchée à terre, traversée de part en part ; plus loin les victimes humaines sont pareillement étendues ; le sang coule à flots, naïvement exagéré. Dans ces représentations, souvent le gros animal est lié par une corde à un pilier et excité contre un autre à coups de fouet et de bâton. Les bêtes poursuivies par des chiens sont un thème décoratif qui revient constamment, à très petite échelle, dans les peintures campaniennes. En outre, des tableaux plus grands rassemblent parfois dans un paysage rocheux, et plus ou moins pêle-mêle, des animaux sauvages en querelle ou serrés de près par les hommes [2]. La même mosaïque juxtapose à des scènes paisibles de la vie rurale, labour et pâturage, des épisodes de chasse au lion, au sanglier, aussi bien qu'au perdreau ou aux petits oiseaux [3]. Les animaux les plus divers, sangliers, ours, lions sont rapprochés, comme s'ils gîtaient tout près les uns des autres (Helbig, 1520) [4].

Une grande distraction des seigneurs orientaux, la chasse à courre, se généralise sous l'Empire ; nous n'en avons vu en sculpture qu'une interprétation uniforme, conventionnelle ; elle est traitée par les peintres de façon plus vivante et plus originale. Au tombeau des Nasonii [5], c'est un spectacle qui donne toutes les émotions de la guerre. On a besoin de tigres pour les combats de l'amphithéâtre ; il faut les capturer vivants. S'il se peut, on enlève les petits en l'absence de la mère, et le ravisseur détale au galop ; à la tigresse qui se rapproche on renvoie un de ses rejetons et l'on part avec les autres. Dans leur fuite, les veneurs ont atteint un rivage ; ils montent dans une barque qui les attendait et échappent à la dent des fauves.

Cette armée des chasseurs a son infanterie, protégée par de longs boucliers ovales ; on en forme un rempart serré, comme la « tortue » des légionnaires à l'assaut, à l'abri duquel on pousse la bête dans une cage à trappe mobile, où un chevreau est enfermé pour servir d'appât. Le même épisode est retracé dans une mosaïque africaine [6], qui déroule un vrai cycle cynégétique, depuis le départ des cavaliers, suivis du mulet chargé des provisions, jusqu'au sacrifice d'actions de grâces offert, devant un temple de Diane et d'Apollon, par les

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 7373-7374.
2. Nogara, *Mosaici*, pl. VIII ; Pacho, *op. cit.*, pl. LII, 1-2.
3. *Mosaïques de Tunisie*, 362 (musée du Bardo).
4. Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 710, fig. 771.
5. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 7351, 7357, 7359.
6. *Mosaïques de Tunisie*, 607 : cf. 64.

veneurs contents du « tableau » (fig. 110). Dans d'autres exemplaires [1], les rabatteurs à boucliers repoussent avec des torches les autruches ou les antilopes vers un filet auquel la cage est rattachée. Ces ouvrages artistiques ont peut-être quelquefois un caractère personnel ; dans une mosaïque d'Oudna [2], un renard et un lièvre prennent leur course devant deux chiens, dont les noms (*Ederatus* et *Mustela*) sont inscrits au-dessus. La chasse au sanglier se fait aussi à courre dans les *saltus* d'Afrique [3]. La chasse au cerf connaît d'autres moyens : des archers guettent l'animal ; ou bien un appeleur, un cerf apprivoisé, l'attire vers le filet ; c'est là un thème moins mouvementé, qu'exploite avec bonheur la mosaïque de Lillebonne [4].

§ VI. — *Le portrait* [5].

L'étude du portrait n'offre pas ici le même genre d'intérêt qu'en sculpture. Il ne s'agit plus de retrouver les physionomies des grands personnages ; les peintres, et même parfois les mosaïstes, n'ont point dédaigné ces modèles ; mais ce qu'ils ont réalisé nous échappe ; il n'en subsiste rien. Dans une villa de Germanie, sur le mur d'un portique, était peinte l'effigie complète de Trajan ; on n'en voit plus que les deux pieds, qui posent sur un cartouche inscrit à son nom [6]. A la basse époque, les figures des souverains, comme les images des dieux, ne sont même plus seulement peintes ; on les tisse dans les tentures et dans les tuniques pour riches particuliers. Nous avons d'ailleurs le témoignage des mêmes substitutions que les statues nous laissaient constater : selon Pline l'Ancien [7], la tête d'Auguste, sur l'ordre de Claude, remplaça partout celle d'Alexandre le Grand dans les tableaux fameux exposés au Forum. Des portraits d'espèce plus vulgaire sont ceux des gladiateurs et de leurs aides, que Néron avait fait répandre sous les portiques.

1. *Mosaïques d'Algérie*, 45, 260.
2. *Mosaïques de Tunisie*, 375.
3. *Musée Alaoui*, Suppl. I, pl. III, n° 225.
4. *Gaz. arch.*, X (1885), pl. XIII-XIV ; Blanchet, *Édif. de la Gaule*, pl. VII, et pl. VIII (chasse de fauves au filet).
5. Cf. W. de Grüneisen, *Le portrait. Traditions hellénistiques et influences orientales*, Rome, 1911, 4°.
6. V. Wilmosky, *Die römische Villa zu Nennig*, fig. 1-2.
7. *Hist. nat.*, XXXV, 94.

Les portraits en mosaïque venus jusqu'à nous sont rares et ne se groupent pas géographiquement. En peinture, presque tous se répartissent en deux séries : Égypte et Campanie [1]. Dans la seconde, la qualification est un peu incertaine ; nous l'avons indiqué, beaucoup de bustes juvéniles peints sur les murs des maisons ne sont peut-être que de jolis motifs sur lesquels on ne mettait aucun nom. Mais peut-être aussi rappelaient-ils aux occupants un membre disparu de la famille, ou un autre qui depuis lors avait vieilli. Une ressemblance parfaite était-elle nécessaire ? On ne l'exigeait point des sculpteurs de sarcophages ; pourquoi la demander aux peintres ? Flatter le modèle est sûrement une pratique de tous les temps. Il faut noter que les portraits les plus indubitables reproduisent certaines conventions du type idéal : l'épouse du boulanger Paquius Proculus tient les tablettes et appuie son style contre les lèvres (fig. 412) ; elle a tout bonnement en mains son livre de comptes, mais prend la pose, notée ailleurs, d'une poétesse inspirée. Une femme, Iaia de Cyzique, qui, vers le temps de Varron, exécutait à Rome des portraits féminins, et qui se peignit elle-même, eut soin de se placer devant un miroir [2]. Donc on ne fait point fi des traits individuels ; mais ce qu'on demande le plus à l'artiste, ce n'est pas une reproduction scrupuleuse, un calque ; c'est un type donné, un caractère. En cela consiste principalement le réalisme de cette période en Campanie, et M. de Grüneisen a pu se proposer pour étude de rechercher par quels artifices traditionnels d'école on visait à traduire tel ou tel sentiment.

Quant à la série égyptienne, aucun doute : c'est au contraire du réalisme au sens moderne du mot. Moderne aussi est l'aspect de ces visages, dans lesquels nous croirions parfois retrouver des contemporains. Ces portraits sont d'ailleurs, pour autant que de très rares échantillons hellénistiques permettent d'en juger, plus fidèles à la tradition grecque. Deux siècles plus tôt à Pompéi qu'en Égypte, le portraitiste oublie d'être peintre et se contente de dessiner au pinceau ; le modelé lui-même s'appauvrit ; on se satisfait de simples plans coloriés ; on ne se soucie plus des délicates pénombres et l'on perd la compréhension du clair-obscur ; ne sachant plus fondre les couleurs, on ne produit plus par elles l'illusion de la profondeur aérienne.

1. Voir seulement, *Musée de Sfax*, p. 14, un buste de femme peint dans une niche de son cippe funéraire.

2. Pline, *ibid.*, 147.

Bien qu'ils soient invariablement de grandeur naturelle, ou peu s'en faut, les portraits peints sur toile ou sur bois recueillis en Égypte [1] ont été faits d'abord pour orner les murs des maisons, et non la momie elle-même. Bien des raisons le donnent à penser : en premier lieu, la façon dont la planchette a été entaillée aux dimensions voulues ; non seulement la tête tient trop de place dans le cadre pour être en valeur, mais parfois elle n'y entre pas tout entière ; l'opérateur a enlevé quelques boucles débordantes de la chevelure. On a retrouvé dans les bandelettes des débris de panneau et, au dos, des graffittes ou des traces de clous. Ce ne sont donc pas, proprement, des portraits funéraires que nous avons là.

Ce ne sont pas non plus des œuvres de maîtres. Nous savons effectivement par Pline [2] qu'au commencement de l'Empire le portrait en argent ciselé supplantait le portrait peint. De plus, ce dernier manque souvent aux momies les plus somptueuses ; les familles riches l'auront enlevé après l'ensevelissement, quand c'était un ouvrage de prix. Plus modeste, on le laissait en place, puis, le rite respecté, on reléguait plus ou moins tôt la momie elle-même dans quelque fosse, avec l'image du défunt déjà oublié. Celle-ci a un caractère bien plus individuel que les masques peints de même provenance ; l'art gréco-romain y a été moins directement influencé par l'art égyptien. On peut relever un air de famille commun à deux visages : une mère et son enfant se reconnaissent à l'analogie des traits ; deux jeunes gens présentés sur la même planchette se ressemblent comme des frères [3]. Le nom du mort aiderait dans ces comparaisons ; mais il est très rarement peint sur le tableau, ce qui serait nécessaire pour avoir une base sérieuse.

Les habitudes des portraitistes d'Égypte se révèlent d'ailleurs assez uniformes. L'éclairage est latéral et dirigé généralement de droite à gauche. Le buste, quand il se voit, est indiqué en demi-profil ; le cou s'infléchit et la tête se présente de trois quarts encore, mais presque de face ; de là un regard légèrement oblique, qui se fixe sur l'observateur. Pour la plupart, chose curieuse, les hommes se tournent vers la droite, les femmes vers la gauche. Le fond du tableau est très souvent bleuâtre ; par une autre convention, les

1. Edgar, *Graeco-egyptian coffins, masks and portraits*, p. 16 et suiv., pl. XXVI-XLIII ; Grüneisen, *Le portrait*, p. 37 et suiv. ; A. Reinach, *Rev. arch.*, 1915, II, p. 1-36 ; Ém. Guimet, *Les portraits d'Antinoé au musée Guimet* (*Annales du musée Guimet*, série 4°, V, s. d.).

2. *Hist. nat.*, XXXV, 4.

3. Edgar, *op. cit.*, n°s 33.237 et 33.240 (pl. XXXVII) ; 33.267 (pl. XLIII).

carnations féminines se rendent, dans les parties éclairées, par des tons roses ; les masculines, par des valeurs correspondantes dans les tonalités jaunâtres.

Il est bien avéré aujourd'hui que ces ouvrages sont d'époque romaine ; ils se répartissent sur trois siècles ; peut-être en est-il quelques-uns du IVe de notre ère, malgré le déclin de cette coutume des momies à portraits. Le classement chronologique en est très difficile ; le type du sarcophage fournit un indice insuffisant ; on s'est fondé sur l'examen des bijoux, mais notre connaissance de la joaillerie antique laisse à désirer ; les habits manquent quand le portrait s'arrête au bas du cou, et de plus ils ne varient guère : c'est, pour les hommes, le chiton hellénique, influencé par l'ample tunique à manches des Égyptiens, rayée de larges bandes aux couleurs vives. Les coiffures renseignent mieux, principalement celles des femmes ; elles procurent du moins une limite supérieure, car la mode a pu cheminer lentement de la métropole aux provinces lointaines. Il semble en tout cas, au rebours de la ronde bosse, que les portraits avec buste développé sont les plus anciens, et l'on distingue deux manières : la première plus consciencieuse, soignant les détails et appliquée à la finesse du trait ; la seconde, rare au début, supprime tout ce qui est secondaire, cherche l'effet par l'empâtement et les oppositions. L'incertitude des dates se manifeste à propos d'un portrait de femme, à Berlin, peint sur toile, communément placé au IIe siècle [1]. M. von Bissing, par suite d'une mauvaise lecture de l'inscription attenante [2], a attribué le nom d'« Aline », non à cette femme, mais à sa fille, et placé l'ouvrage sous Auguste ; or seules des raisons de paléographie — aucune tenant au style — écartent cette solution.

Comme échantillons caractéristiques, on peut citer un type de femme surchargé de bijoux, trouvé à Haouarah et aujourd'hui à Édimbourg [3], et deux bustes de la collection Graf [4], qui montrent pour les deux sexes l'usage égyptien d'agrandir les yeux par un cerne que produisait le maquillage au henné (fig. 411). On ne détestait pas, chez les Alexandrins, l'expression factice créée par l'écarquillement des yeux, qui leur donnait quelque chose de hagard [5].

1. Delbrück, *Antike Porträts*, pl. XLIII b, p. 50 et suiv.
2. *Ibid.*, fig. 21 ; cf. *Exped. Ernst Sieglin*, I, p. 157, note 69.
3. Reinach, *loc. cit.*, p. 28, fig. 16.
4. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, frontispice en couleurs.
5. P. Milliet, *Mélanges Nicole*, Genève, 1905, 8°, p. 357-366.

Les portraits à momies ont conduit à une autre recherche : celle des types ethniques, très bariolés dans le nome arsinoïte, où toutes sortes de colons s'étaient établis. Le nombre des exemplaires tirés du Fayoum atteint aujourd'hui à plus de quatre cents, dispersés entre une dizaine de collections.

Parmi les modèles, beaucoup, de tout âge et dans les deux sexes,




Fig. 411. — Portraits égyptiens.

sont représentés avec une couronne, de myrte, de laurier, de lierre ou d'olivier; ce dernier détail prouverait-il que toute figure pompéienne où il s'ajoute doit passer pour un type idéal quelconque? Mais on a très bien pu se plaire à enchâsser une personne de la famille dans ses atours de fête.

Les bustes pompéiens peints sur murs garnissent en général un panneau circulaire — rappelant le *clipeus* sur lequel, dans la

tradition romaine, on se plaisait à exposer un visage, et entouré d'un mince rameau aux feuilles vertes [1]; d'autres sont dans un carré [2]. Beaucoup ont été exécutés sur un fond bruni et poli qui ne fait pas corps avec le crépi, et leur dépérissement est rapide. Parfois il y a deux personnages dans un seul cadre [3], même rond : l'un des



Fig. 412. — Un boulanger de Pompéi et sa femme (Cliché Brogi).

deux est alors en avant, l'autre recule à l'arrière-plan. On fait des portraits qui se répondent : deux jeunes hommes, chacun dans un *clipeus* et lauré, tiennent un *volumen* dont l'*index* porte, ici *Homerus*,

1. Gusman, *Pompéi*, pl. VIII et p. 408-414.
2. *Ibid.*, pl. VII, 2-5.
3. *Ibid.*, pl. VII, 4-6.

là *Plato* [1] ; sans doute étaient-ils fervents de poésie et de spéculation — à moins qu'ils ne constituent de purs symboles.

Ordinairement, l'exécution est schématique, la face dessinée plutôt que modelée, le coloris conventionnel ; l'impression d'ensemble est dure, comme celle qui résulterait d'un cliché trop renforcé : on



Fig. 113. — Virgile entre deux Muses.

accentue les ombres et les tons blanchâtres exagèrent les oppositions de lumière. L'éclairage n'est plus latéral comme en Égypte, il descend verticalement. On retrouve cependant quelque chose de la technique alexandrine dans l'expression des yeux, cela jusque dans le meilleur tableau de la série, qui nous rend les traits de Paquius

1. Grüneisen, *Le portrait*, pl. v, 1-2.

Proculus, boulanger et décurion de Pompéi, et de sa femme (fig. 412) [1]. L'œuvre est parlante et sincère, malgré le poncif des attitudes, ici prétentieuses : l'épouse se hausse avec conviction aux belles manières ; le mari a plus de naturel.

Une vraie galerie de portraits a subsisté dans un hypogée palmyrénien [2], des environs de l'année 259, qui dut servir à des chrétiens, mais dont les fresques sont franchement païennes et n'ont aucun caractère local. Outre une femme en pied, portant un enfant, et nommée par une inscription, il y a une série de figures dans des *clipei* de type pompéien, soutenus par des Victoires de leurs deux bras relevés. Ce sont les morts de la catacombe ; les hommes nu-tête, les femmes coiffées d'un haut *modius* ; une particularité qui mérite attention est que tous les visages se tournent vers l'observateur, supposé en face du milieu de chaque mur.

En mosaïque, le portrait est rare ; les contours qu'elle donne, à ressauts ou trop rectilignes, n'y sont point favorables. On n'en est que plus étonné devant le portrait de jeune femme, à petite échelle, aujourd'hui au musée de Naples, qui était placé au centre d'un dallage ; la gradation des nuances, dans les chairs, sur les joues, semble « traduite au pastel » [3], et cette image blanche et rose, s'évadant des procédés de routine, s'enlève sur un fond brun jaunâtre, enfermé dans un cadre noir.

L'impression est autre en présence de la célèbre mosaïque de Sousse, *emblèma* d'un pavement, représentant Virgile vieilli, assis dans une *cathedra* entre deux Muses debout (fig. 413). Le poète, le regard vague, semble suivre son génie intérieur, plutôt que d'écouter ses deux inspiratrices ; il déroule le livre par où commence l'Énéide. Peut-être ce groupe reproduit-il quelque miniature, frontispice d'une des premières copies de l'épopée ; celle d'un manuscrit du Vatican prête à l'auteur à peu près la même attitude ; mais il y est flanqué seulement d'une *theca* et d'un pupitre [4].

Dans le genre funéraire, l'*emblèma* d'une dalle de Thina, à dessins géométriques, conserve la silhouette du jeune Amianthus — mort à vingt ans, dit l'épitaphe —, à demi étendu sur une sorte de chaise longue à coussins, le menton dans une main et de l'autre

1. Détails d'exécution analysés de près, *ibid.*, sur les pl. III-IV.
2. J. Strzygowski, *Orient oder Rom.* Leipzig, 1901, 4°, p. 11-32.
3. Gusman, *Pompéi*, p. 424 ; cf. aussi Grüneisen, *op. cit.*, pl. VI, 1.
4. *Mosaïques de Tunisie*, 133 ; J. Martin, *Mélanges de Rome*, XXXII (1912), p. 385-395, pl. XIII et XV.

tenant un gobelet [1] ; geste de convention, car l'expression est triste et pensive. Par la suite, on préférera le type du gisant, les mains écartées pour une prière, comme dans les mosaïques chrétiennes de Tabarka qui ne nous concernent plus — un spécimen n'est reproduit plus loin que comme document sur le costume.

§ VII. — *Caricatures et parodies.*

Il est surprenant que la bouffonnerie n'ait pas envahi davantage la décoration ; c'est un fait que, pour leurs demeures, les Romains préféraient les scènes d'une haute tenue ou même d'un accent mélancolique ; les joyeusetés restaient dans les lisières de la mythologie. Silène surtout prête à la farce ; rien de plus drôlatique que le vieux satyre monté sur un âne qui s'entête à ne point démarrer, bien qu'Aegipan lui tire l'oreille et qu'un faune le bourre de coups de poings [2].

Les Éros apportaient une note gaie, mais non triviale ; encore leurs ébats couvraient-ils des zones secondaires et des frises étroites. On en peut dire autant des thèmes caricaturaux (Helbig, 1527-1547), attendu qu'ils ont presque uniquement des nains pour acteurs [3] ; un très petit cadre convenait à des personnages « gros comme le poing » — leur nom l'indique —, les Pygmées. La tradition littéraire, reconnue exacte, les localisait en Égypte ; l'art alexandrin les a consacrés.

Ce sont des grotesques, à tête trop forte, aux jambes grêles, et de corps boursouflé, mais ils sont agiles, malicieux — et licencieux — comme des singes. Ils fraient avec les animaux ; armés du bouclier et de la lance et panachés comme des héros illustres, ils se mesurent avec les grues et les coqs ; l'issue est incertaine : il y a des pertes des deux côtés. Nous assistons au grouillement de leurs villages ; ils vivent dans des huttes à toit de paille, se prélassent sous des tapis tendus qui leur servent de tente. Coiffés de bonnets pointus, d'un rouge vif comme leurs tuniques, ils vont cueillir des fruits et reviennent la perche à l'épaule, alourdie de deux corbeilles ou de volatiles capturés ; ils banquettent, étendus, parfois en compagnie de leurs femmes ; mais les naines sont moins

1. *Bull. arch. du Comité*, 1910, pl. XXI, p. 91.
2. *Mosaïques de Tunisie*, 87.
3. *Mon. Pomp.*, XIV.

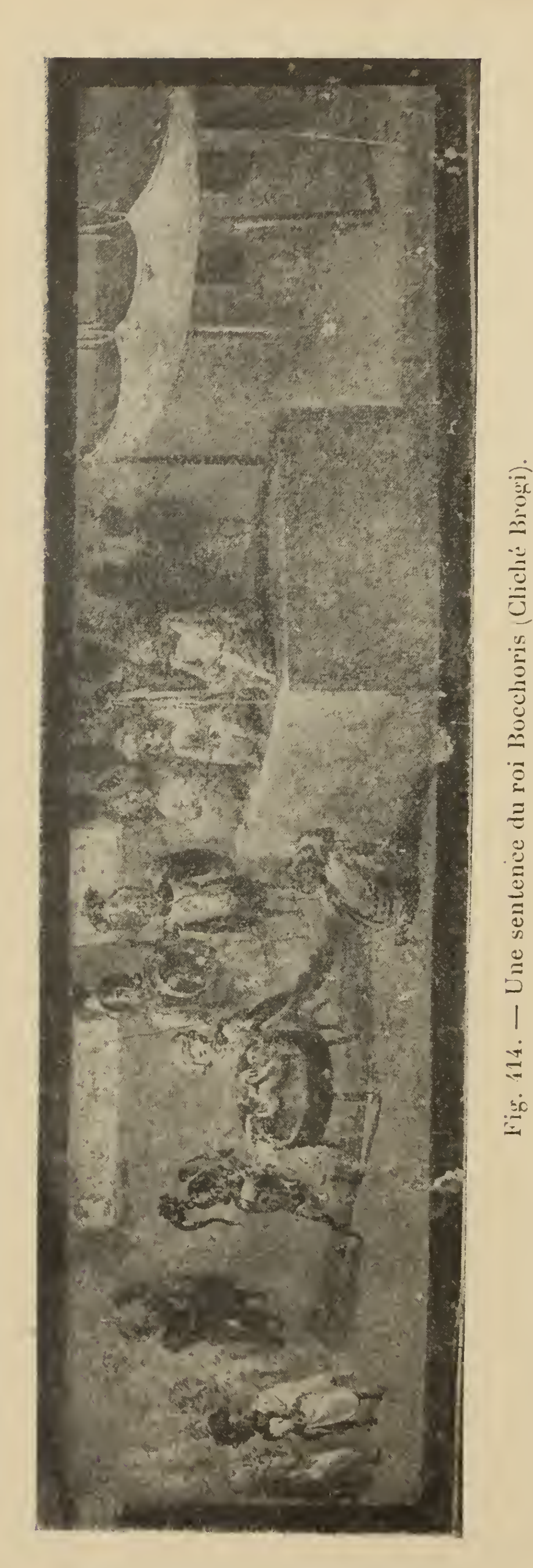


Fig. 414. — Une sentence du roi Bocchoris (Cliché Brogi).

fréquentes. Aux bords du Nil ils rencontrent des hippopotames et des crocodiles [1] ; ils se livrent à la pêche et montent des barques légères chargées d'amphores [2]. Ils sont à l'occasion un élément comique dans un coin de paysage.

A l'époque d'Auguste, en particulier, les choses d'Égypte sont à la mode : les Pygmées aussi. Un intérieur d'atelier, malheureusement disparu, constituait une « charge » fort amusante [3] : peintre, modèle, amateur, tous sont de même race ; descriptions et reproductions diffèrent dans les détails, mais toutes font ressortir une verve exubérante. Ces nains deviennent les figurants de petits tableaux dans lesquels des épisodes — vrais ou supposés — de l'histoire d'Égypte sont retracés avec humour. Le fameux « jugement de Salomon » [4] prend d'habitude aujourd'hui ce nouveau libellé : Une sentence du roi Bocchoris — le juge par excellence, qui aurait imaginé le même moyen

1. Mosaïque de l'Aventin : Stuart Jones, *Companion*, p. 415 (pl. LXXII).
2. Gusman, *Pompéi*, p. 272.
3. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5661.
4. Mau, *Pompei*, p. 16, fig. 6.

que le grand roi juif de distinguer la vraie mère de la fausse (fig. 114). Dans une autre pochade on devrait reconnaître le fondateur de la monarchie égyptienne, Ménès, parodié en pygmée, poursuivi par ses chiens et protégé par un crocodile qui le porte sur l'autre rive du lac Moeris ; là il élève la ville de Crocodilopolis et fonde le culte de l'animal qui l'a sauvé [1].

Même l'histoire nationale n'a pas échappé à la parodie : ce chien à longue queue, botté, cuirassé à la romaine, avec le manteau rouge, qui a sur l'épaule un autre chien et en tire par la main un troisième, coiffé du bonnet phrygien et tenant le *pedum*, c'est Énée suivi d'Ascagne et portant son père Anchise (Helbig, 1380) [2]. L'histoire de Jonas revêt aussi à l'occasion une forme comique [3].

Ajoutons que quelques animaux ont été présentés dans les occupations des hommes et vêtus comme eux (Helbig, 1548-1554).

§ VIII. — *Paysages de terre et de mer.*

Les documents réunis et classés par M. Rostovtsew [4] ont apporté la preuve de quelques faits essentiels, jusqu'alors en partie discutés. Les Grecs, et les Romains à leur suite, n'entendent pas comme nous le paysage. La nature les séduit peu, considérée en elle-même, création spontanée, remplie de silence et vide de population. S'ils la remarquent et en jouissent, c'est que la main de l'homme s'y est fait sentir, l'a façonnée, transformée au goût des occupants. Le paysage antique est, dans une large mesure, un produit de l'art des jardins (*topia*) : jardins où la prairie n'apparaît que si des troupeaux en font un pâturage, où manquent à peu près la plante basse et le bosquet, où l'arbre lui-même, peu encombrant, semble avoir pour fonction de mettre en valeur et d'encadrer les monuments de pierre. Bref, le paysage antique est le plus souvent subordonné à l'architecture. Aussi l'être humain le complète ; des animaux s'y montrent, mais rarement sans l'homme. Les reliefs de stuc nous avaient déjà laissé entrevoir ces traits fondamentaux.

Deux courants se sont rencontrés dans ce domaine artistique.

1. Wiedemann, *Wochenschrift für klassische Philologie*, 1911, col. 196-198.
2. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 160, fig. 86.
3. Gusman, *Pompéi*, p. 120.
4. *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft* (*Röm. Mitth.*, XXVI [1911], p. 1-185). Nos références dans le texte, R., entre parenthèses, renvoient à ce travail.

Le goût hellénistique y introduit de préférence les édifices de culte, les enceintes sacrées, les personnages accomplissant un sacrifice, et, dans un ordre d'idées plus profane, le motif idyllique, le tableau pastoral. — Le goût latin incline au réalisme ; dans l'art « historique » il faisait entrer le détail exact, fidèlement transcrit ; nous relevons ici la même tendance, et il se peut que le Ludius ou



Fig. 415. — « Marine », genre campanien.

Studius de Pline, longtemps considéré comme le créateur du type de tableaux représenté pour nous par les scènes de l'Odyssée, de l'Esquilin, n'ait eu qu'une initiative bien plus modeste : il aurait dépouillé la paysage de son caractère idéal pour l'individualiser ; il aurait, par exemple, brossé sur commande le panorama d'une villa donnée.

Les vues de mer témoignent du même esprit : l'Océan ne frappe point cette société gréco-romaine par sa puissance, ses colères,

l'énigme de ses nuances, de ses reflets changeants ; on ne montre qu'un tout petit coin de Méditerranée, un golfe, une anse, qu'emplit le cortège envahissant des divinités marines, ou bien — dans une autre note — qu'animent les pêcheurs dans leurs barques, qu'entourent les quais affairés d'un port, que bordent les bâtiments, rendus avec conscience, d'un grand domaine riverain (fig. 415) [1].

Deux mosaïques d'El-Alia [2] sont très représentatives de cette conception singulière. Dans l'une, la mer n'est indiquée que par un grand nombre de lignes, rigoureusement parallèles, en dents de scie minuscules ; dans leurs embarcations, les mariniers préparent les rets et les pièges, brandissent le harpon ; et les poissons garnissent tout le champ, en rangées régulières, sensiblement égaux par la taille, malgré le soin qu'a pris l'artiste de préciser les espèces et d'affirmer son érudition zoologique. Dans l'autre ouvrage, toute l'attention est prise par des pêcheurs halant leur filet et par les huttes de paille des esclaves. De même, dans une mosaïque du Vatican [3], ce qui attire l'œil, c'est l'élégant profil d'une sorte de gondole à baldaquin.

Un spécimen bien typique, mais en triste état, de paysage du deuxième style est la frise jaune de la maison de Livie au Palatin (R., pl. I-III). Le peintre a réalisé un tour de force en donnant une impression de nature véritable dans un ton unique, en négligeant les lignes du terrain, même lorsqu'il suggère une étendue liquide, et en juxtaposant sans vraisemblance les éléments divers qu'il a réunis. Les perspectives sont en gros satisfaisantes et l'éclairage cohérent ; les figures ont un tel mouvement qu'elles fixent avant tout le regard, et le distraient du reste, à part les grandes constructions disséminées comme au hasard. Point n'est besoin de décrire à la file toutes les scènes de ce panorama ; les mêmes thèmes s'y répètent, différents si on les compare, identiques par le souvenir qu'on en conserve. Ce sont, à plusieurs exemplaires, des bâtisses toutes en longueur, se reliant à une sorte de tour ronde, massive, et accostées d'un jardin dont les arbres verdoyants laissent leurs branches déborder sur la silhouette des murs ; des *scholae* dessinant une courbe harmonieuse ; de spacieux portiques en demi-cercle ; des colonnes-piliers ou simples bases, portant des

1. D'après les *Pitture d'Ercolano*, g[d] f°, II, p. 295.
2. *Mosaïques de Tunisie*, 92 et 139. Cf. *Notizie degli Scavi*, 1910, p. 256, fig. 1 (Ostie).
3. Nogara, *Mosaici*, pl. XXXVI.

ex-voto, ou des statues flanquées de trépieds ou d'hermès, devant lesquelles des adorants s'arrêtent, en groupe ou isolés, et font une libation sur un autel ; de petits sanctuaires à perron, dont un dévot gravit les marches ; des tours carrées, aveugles dans le bas et dans le haut percées de fenêtres : des velums épandus sous lesquels une société flâne et devise ; des troupeaux paissant autour du berger, au milieu des aboiements des chiens ; des bêtes de somme, mulets, chameaux, marchant à vive allure ; enfin des rivières aux berges estompées, que des piétons traversent sur des passerelles à l'arcature légère, et que des barques sillonnent, tandis que les pêcheurs, debout sur la rive, tirent vigoureusement leurs filets chargés.

Une sensation analogue nous vient des fresques du vestibule de la Farnésine (R., pl. IV), où cependant l'architecture est moins envahissante : dans une sorte de grand parc broutent ou reposent paresseusement gros et petit bétail ; un autre fragment déploie sur la gauche l'extrémité d'une crique, au pied d'un monument de Neptune ; tout contre se dresse un corps de bâtiment derrière lequel s'ouvre un jardin.

L'apparence de décor de rêve, ici et là, tiendrait-elle à l'état de la peinture ? Non, car la dégradation est moins prononcée dans une fresque de la villa Albani (fig. 416), où des barques ont l'air de voguer à flanc de colline et où l'on passe insensiblement du ciel à la terre et de la terre à l'eau. Le sol est inondé ; des bœufs y enfoncent à mi-jambe ; d'autres, au sommet d'un pont, s'arrêtent pour regarder au-dessus du parapet ; sur la droite, un îlot semble avoir surnagé ; sous un arbre sacré couvert de bandelettes, des bergers approchent d'un autel.

Quelques exemples provenant de Pompéi font voir que, dans le paysage, les décorateurs de Rome étaient en avance sur ceux de Campanie. De cette contrée seulement nous arrivent les échantillons du IIIe style ; le paysage y tient moins de place, occupe le milieu d'un tableau ou, dans l'ornementation générale, forme une petite miniature ; les types architectoniques s'affranchissent des modèles antérieurs ; un nouveau thème redondant est l'entrée monumentale d'un parc ou d'un palais (R., fig. 26-28).

Avec le IVe style se déchaîne l'extravagance des fausses architectures, mais dans les panneaux qu'elles découpent on observe au contraire un effort de réalisme, pour rendre exactement les formes des édifices répandus dans les paysages. Les uns, notamment dans



Fig. 416. — Paysage romain de fantaisie (Cliché Alinari).

les frises à pygmées déjà citées, ont un caractère égyptien très prononcé : c'est une fontaine enclose de murs, où l'on puise (comme aujourd'hui encore) à l'aide d'un appareil à levier ; c'est le pylône ; la tour en tronc de pyramide crénelée dans le haut ; l'humble cabane ronde de roseaux, à toit pointu en paille tressée, et une construction rectangulaire qui revient fréquemment, à deux étages : en bas une chapelle sépulcrale, apparemment, surmontée d'un édicule en forme de temple, qu'enveloppe une terrasse en surplomb, à barrière grillagée.

Le paysage nilotique le plus achevé nous est fourni par la grande et célèbre mosaïque Barberini, de Préneste, dont nous donnons un fragment (fig. 417) ; vrai tableau géographique, ayant eu pour objet une représentation de toute l'Égypte au moment de la crue du Nil [1] : au fond, les montagnes d'Éthiopie; au centre, Thèbes, capitale de la Moyenne Égypte, et le temple d'Ammon ; en avant, la basse contrée, le Delta [2], et le chef-lieu Memphis avec son Iséum. Mais, à côté de l'architecture, la faune et la flore y prennent une importance capitale, ainsi que les personnages. En comparant ce qu'Élien rapporte des animaux de l'Égypte avec ceux qui sont figurés là et désignés par leurs noms, on est arrivé à la conviction que ce sophiste, natif de Préneste, peut-être attaché à son temple de la Fortune, et qui avait parcouru la région du Nil, aura dirigé lui-même les travaux du dessinateur de cet ouvrage [3] ; d'où la remarquable valeur documentaire qui en fait le prix, plutôt que la composition un peu confuse.

Une mosaïque d'El-Alia [4], dont nous reproduisons une partie (fig. 418), n'a pas tant de prétentions ; elle ne vise qu'à amuser et y parvient. La scène se passe dans un vaste marécage, où circulent même les barques à voiles ; sur des bancs de sable supposés, plantes et édicules voisinent ; des indigènes nous donnent la chasse aux ibis, aux crocodiles et aux hippopotames. On ne distingue ni l'eau, ni la terre, ni le ciel ; ni le haut, ni le bas, ni le centre du sujet ; mais la force comique et le mouvement font oublier cette anarchie dans la pensée.

1. Reproduction complète par O. Marucchi, *Dissertazioni della Pontif. Accad. rom. di arch.*, sér. II, X, I (1910), pl. XI-XIV : cf. p. 147-190.

2. C'est peut-être un coin du port d'Alexandrie que nous rend une mosaïque du Palais des Conservateurs (Helbig, *Führer*, I, n° 996), mais un peu enjolivé.

3. O. Marucchi, *Bull. comunale*, 1895, p. 26-38.

4. *Mosaïques de Tunisie*, 93.



Fig. 417. — Paysage nilotique (Cliché Moscioni).



Fig. 418. — Mosaïque africaine de style « égyptisant ».

D'autres types d'édifices ne sont pas des thèmes artistiques importés ; ils répondent à des constructions véritables que le luxe romain avait multipliées. Nous avons dit (t. I[er], p. 300 et suiv.) ce qu'on entendait par *villa*, *rustica* ou *urbana*, et comment toutes deux étaient aménagées ; reste à voir de quelle manière les décorateurs les ont figurées.

En peinture, ils n'en ont généralement tiré que de très petits tableaux, quelquefois circulaires et coloriés dans les tons de la réalité [1]. Toutes leurs villas bordent la mer ; le quai est garni d'hermès, pouvant servir de poteaux d'attache aux barques du premier plan. Dans le groupement usuel, les constructions comprennent un triple portique à angles droits, dont les ailes avancent vers le rivage ; on connaît aussi la disposition angulaire à deux branches, ou en sigma. Certains ensembles de bâtiments semblent couvrir une île ou avoir été posés en pleine eau sur pilotis. Il n'est pas rare de trouver deux ou trois portiques superposés. On observe quelques formes rondes, pavillons à coupoles, tourelles à lanternons ; mais les rectangulaires rappellent ordinairement, les petites le temple, les grandes la basilique. Auprès de la pierre, la verdure s'efface au second plan ; les frondaisons risquent leurs têtes au-dessus des toits. Comme personnages, des promeneurs, des gens au bain ou à la pêche.

L'identité de ces villas avec les grandes propriétés d'Asie a conduit à penser que le paysage lui-même, en tant que genre artistique, avait ses origines en Syrie et en Asie Mineure.

Les mosaïques africaines font suite chonologiquement à ces peintures ; on y a reproduit des villas plus simples, des centres d'exploitation agricole — bien que cette province aussi ait connu les domaines magnifiques à la grecque, au luxe débordant ; témoin la villa de Pompeianus [2] et la mosaïque d'Hippo Regius, où l'on remarque tout de suite un arc de triomphe couronné d'un quadrige [3]. Dans le *saltus*, bois et pâturages, le bâtiment devient plus accessoire au milieu des palmiers et plantes grasses [4]. A Tabarka, les trois absides d'une salle étaient ornées de trois vues de la même propriété [5]. D'abord (fig. 419), la maison de plaisance du maître :

1. Rostovtsew, *Röm. Mitth.*, XXVI (1911), p. 72 et suiv., fig. 42-44 et 65, pl. VI-IX ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4789-4790.
2. *Mosaïques d'Algérie*, 263 ; *Bull. arch. du Comité*, 1906, pl. XX.
3. *Mosaïques d'Algérie*, 49.
4. *Musée Alaoui*, Suppl. I, pl. III, 2, n° 224.
5. *Mosaïques de Tunisie*, 940.

son logis est au fond d'une cour carrée et précédé d'une vérandah; aux deux extrémités, des tourelles massives aux toits en pointe. L'artiste, naïvement, a rabattu, pour les faire voir, les deux côtés qu'il devait rendre en perspective : à droite, la grande porte cochère; à gauche, une grange à pigeonnier ; entre elles deux, les communs, dont une série de voûtes forme les combles. Sur le devant, des canards barbotent dans une mare; faisans et autres



Fig. 419. — *Villa* d'Afrique : la maison du maître.

oiseaux s'ébattent dans le verger attenant. — Deuxième tableau, mutilé (fig. 420) : Dans une prairie irriguée, des moutons s'éparpillent sous la garde d'une bergère filant sa quenouille. Au delà, un corps de bâtiment; devant la porte, un fort poulain est attaché par la bride ; par derrière, des vignes montées en cercles sur des tuteurs ; des rochers ferment l'horizon. — Enfin voici (fig. 421), dans un vignoble tout semblable entremêlé d'arbres à fruits, le hameau de la ferme ; sur le devant, de petites chaumières accolées, peut-être les logements des ouvriers et des esclaves. L'harmonie des couleurs est séduisante, le dessin plus pauvre que chez les peintres, proportions et perspectives également faussées. Mais la fidélité au modèle reste absolue : on reconnaît les bordjs d'aujour-

d'hui. La conscience de ces mosaïstes se remarque à la façon dont l'un d'eux a reproduit, dans un tableau pittoresque à scènes de pêches, les dentelures qu'affectait le rivage aux environs de Bizerte [1].

Nous n'avons plus à mentionner que quelques peintures sans



Fig. 420. — *Villa* d'Afrique : prairie et verger.

« fabriques ». Ce n'est toujours pas la nature sauvage qui s'y épanouit ; du moins l'homme et sa demeure en sont absents. Une clôture, de hauts balustres surmontés de vasques, où des oiseaux viennent chercher la fraîcheur auprès de l'eau jaillissante [2], c'est tout ce que le paysage comporte d'artificiel. A la villa de Livie *ad gallinas albas* [3], une grande salle souterraine avait ses quatre murs couverts de fresques presque identiques : elles représentent une

1. *Mosaïques de Tunisie*, 936.
2. Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 583, fig. 629.
3. *Antike Denkmäler*, I, pl. xi (= Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 442, fig. 284), xxiv, lx.

sorte de jardin botanique sévère, où seuls quelques oiseaux voletants mettent un peu d'animation. Œuvre naturaliste au premier chef ; on a pu en faire l'étude scientifique et dénommer les espèces végétales, exactement rendues. Mais c'est aussi une œuvre exceptionnelle dans la peinture antique et l'inexpérience de l'auteur est

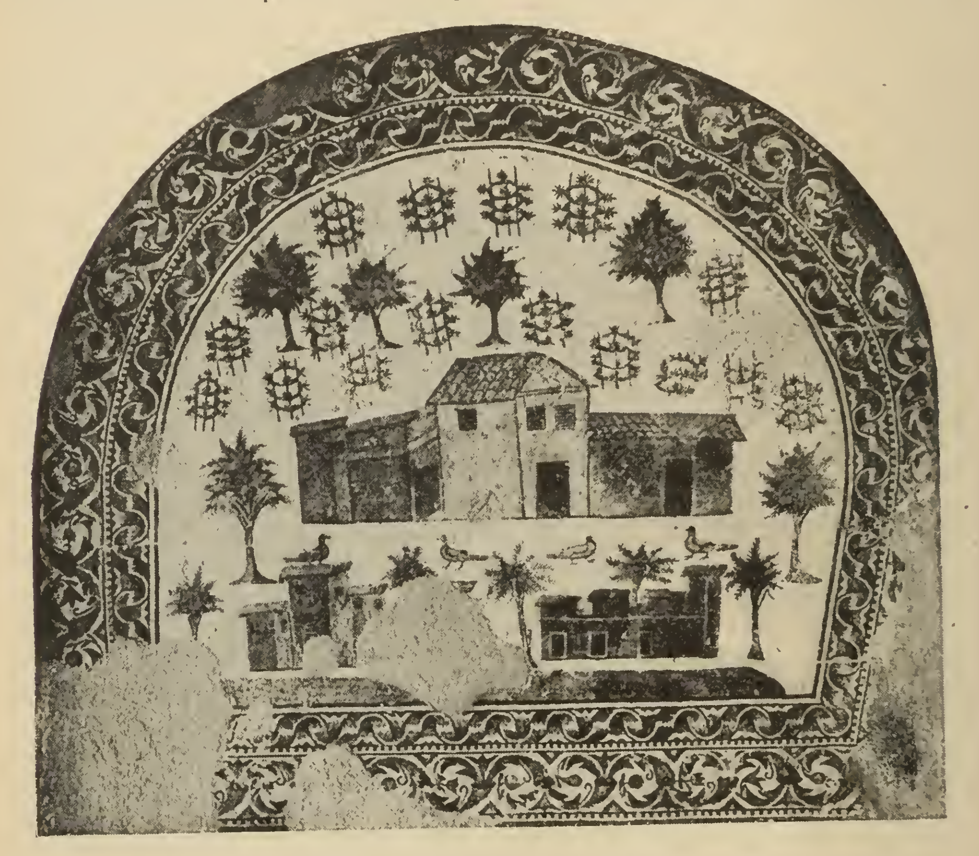


Fig. 421. — *Villa* d'Afrique : la ferme et un vignoble.

évidente. Ce jardin est un épais fourré ; il semble impénétrable et inextricable.

Dans le genre illusionniste, les décorateurs étaient plus à l'aise. Celui du *frigidarium* des thermes de Stabies avait conçu une idée charmante : au-dessous de la toiture en tronc de cône s'ouvraient des niches en cul-de-four, peintes comme les murailles ; partout des arbres, des arbustes, des statues, des bassins en forme de calice, d'où l'eau se précipitait ; la coupole figurait un ciel bleu constellé. Le baigneur pouvait ainsi se croire en plein air, dans un riche jardin verdoyant [1].

1. Mau, *Pompei*, p. 196, fig. 96.

§ IX. — *Animaux*.

Nous en avons vu beaucoup à propos des scènes de chasse, par exemple, du mythe d'Orphée, du paysage [1] ou des tableaux de genre ; mais dans le présent paragraphe ils deviennent premiers rôles, et non plus motifs secondaires. Ils sont, en somme, dessinés avec adresse — les modèles hellénistiques foisonnaient et en traduisaient bien, outre le type physique, le caractère et le tempérament. Cependant les artistes d'époque romaine, loin de copier toujours servilement, savent observer ; la preuve en est dans le talent si sûr dont les mosaïstes d'Afrique, plus limités en leurs moyens que les peintres, ont souligné la performance des chevaux du Maghreb [2]. Ils visent même au portrait, en particulier pour les bêtes de course qui ont remporté la victoire, et dont ils inscrivent les noms [3] ; les chevaux vainqueurs sont d'habitude affrontés deux par deux, attachés par le licol à un poteau où sont fixées les palmes ; ils ont la tête surmontée d'un panache, la queue enrubannée, ou bien un Génie plane au-dessus de chacun d'eux, déployant une guirlande à lemnisques [4]. Un mosaïste singulièrement inspiré en a rattaché quatre par une tête unique [5]. Ce quadrupède est présenté plus rarement isolé dans la fresque ; à la villa de Pola [6], une tête de cheval, d'un style très naturaliste, fait une tache blanche sur un fond marron.

Il y avait d'autres lauréats que ceux du cirque ; les sanglants combats de coqs remplissaient d'aise les anciens. Un peintre a exprimé fort joliment la morgue et la furie de ces volatiles [7] : pendant que deux d'entre eux se narguent, un troisième, déjà mort, gît sur le sol, et son vainqueur s'éloigne fièrement, la palme au bec.

Au seuil des maisons, la verve des mosaïstes s'amusait, et l'idée l'emportait parfois sur l'exécution : témoin ce chien à l'attache, oreilles dressées, gueule menaçante et prêt à bondir, dont l'attitude rend superflue l'inscription *Cave canem* [8]. On comprend moins le sens d'une autre composition qui se trouvait dans le prothyron de

1. Écuries de Pompeianus ; cf. ci-dessus, p. 149, note 2.
2. M. Bernard, *Bull. arch. du Comité*, 1906, p. 3-31.
3. Voir plus loin, au chapitre sur les Spectacles.
4. *Mosaïques de Tunisie*, 124, 126 ; *Musée Alaoui*, Suppl. I, pl. XII, 1, n° 230.
5. *Musée Alaoui*, Suppl. I, pl. VI, n° 172.
6. Schwalb, *Pola*, pl. XII.
7. Sogliano, *Vettii*, fig. 12 ; cf. aussi Gusman, *Pompéi*, p. 184 ; *Mosaïques de Gaule*, 6.
8. Gusman, *ibid.*, p. 424 ; Thédenat, *Pompéi*, I, p. 56, fig. 25.

la *casa dell'Orso*, dénommée d'après la silhouette d'un ours blessé et agonisant. *Have*, lisait-on à côté de lui [1]. Il est probable que quelques-unes de ces figures d'animaux étaient de simples allusions au *cognomen* du propriétaire.

La série est presque inépuisable des petits « culs-de-lampe » peints qui montrent une bête de proie s'acharnant sur un animal plus faible ou de nature domestique, et l'on en tire un thème à répétition, très légèrement varié, pour la même muraille. Une décoration plus origi-



Fig. 422. — Animaux et fruits.

nale nous est fournie par un grand panneau noir, où se détachent des pampres, avec des oiseaux, des souris et autres bestioles [2]? La mosaïque aussi affectionne ces petits groupes de deux ou trois animaux et en multiplie les exemplaires, quelques-uns très réussis, comme ce chat qui a saisi un coq (fig. 422) [3], et cet autre qui dévore une caille [4], une souris [5]. La vraisemblance laisse l'artiste indifférent et il ne craint pas de rassembler un éléphant, un lion, un sanglier et deux cerfs, qui s'enfuient apeurés [6]. Très fréquents encore

1. Gusman, *op. cit.*, p. 293.
2. *Mon. Pomp.*, XI.
3. D'après Nogara, *Mosaici*, pl. XXIV, 1.
4. Thédenat, *Pompéi*, I, p. 112, fig. 68.
5. *Mosaïques de Gaule*, 108.
6. Nogara, *Mosaici*, pl. VIII (bibliothèque du Vatican).

l'oiseau, ou les oiseaux, qui fouillent dans un bouquet de plantes ou dans une corbeille.

Les poissons [1] sont plus rares — si nous omettons les grandes scènes marines — ; un peintre de Pompéi en avait garni les murs intérieurs d'un *impluvium* ; ils devaient se refléter dans la flaque produite par les averses. Plusieurs mosaïques de Sousse figurent des poissons de mer qui s'évadent, sous l'eau même, d'un panier de pêcheur en sparterie et recouvrent leur liberté [2].

Mais, à la basse époque, les animaux les plus divers pullulent surtout dans les encadrements et dans les cartouches que déterminent les ornements géométriques et les arabesques. Beaucoup d'entre eux, étant comestibles, se confondent avec d'autres provisions pour la table [3].

§ X. — *Victuailles.*

La « nature morte » n'est pas, comme chez les modernes, élevée à la hauteur d'un genre artistique. Elle ne fournit guère que des sujets minuscules de remplissage, et les décorateurs ne songent point à affirmer leur virtuosité dans la reproduction des choses les plus vulgaires, telle qu'un quartier de viande de boucherie — nous avons cependant quelques exemples d'une miche de pain. Les motifs préférés ont par eux-mêmes de l'élégance ou de l'éclat ; ainsi le poisson, le gibier — parfois plumé, il est vrai — et les fruits, avec ou sans verdure. Ces objets sont comme arrêtés dans l'espace, ou portés sur un plateau, dans un récipient de verre, une corbeille, ou suspendus à une planche par un clou. Toutes sortes de volatiles s'y rencontrent, et une grande variété de fruits, où néanmoins les figues sont particulièrement abondantes. Dans l'ensemble, cette sélection s'explique. La plupart de ces petits sujets passent, sans doute avec raison, pour rappeler les présents d'un hôte à ses invités ; c'étaient de préférence des mets délicats, dont l'hommage avait quelque chose de personnel : on offrait des poissons de son vivier, des volailles de sa basse-cour, des fruits de son jardin, et le nom de ces cadeaux, *xénia*, s'est étendu aux peintures elles-mêmes qui s'y rapportaient. Comme type, citons le registre inférieur de la

1. Poissons et crustacés : *Mosaïques de Gaule*, 409.
2. *Musées de Sousse*, pl. I, 1 ; IX, 4 ; *Mosaïques de Tunisie*, 148.
3. Nogara, *Mosaici*, pl. XXV-XXVI.

mosaïque citée plus haut[1] : à côté de quelques poissons et coquillages, des oiseaux pris au piége sont réunis à deux canards au plumage bigarré.

Un genre particulier à la mosaïque, également emprunté des Grecs, est l'*asarôton*, pavement qui simule des restes de repas tombés à terre et non balayés[2].

§ XI. — *Variétés diverses. Types isolés.*

Quelques sujets (scènes de jeux, matériel d'écriture, ustensiles de ménage) seront mieux utilisés comme documents en d'autres chapitres. Certains s'entremêlaient : les masques[3] de théâtre occupaient le centre d'un panneau ou formaient un groupe ornemental sur une frise ou dans un cadre, et on y joignait des motifs apparentés. La splendide mosaïque que le visiteur trouvait au seuil de l'*atrium*, dans la maison du Faune[4], rapproche un masque tragique, des couronnes, des feuillages, un assortiment de fruits ; le tout d'une grande finesse et donnant une impression de relief saisissante. Les divers membres des architectures fantastiques du IVe style pourraient être considérés un à un, mais la place nous manque pour rechercher comment les peintres ont traité le balustre ou le candélabre[5], et il n'est pas moins superflu d'analyser les formes nombreuses du décor géométrique dans les pavements.

Très souvent dans la fresque, beaucoup moins en mosaïque, on voit revenir des figures simplement ornementales, juvéniles, et de l'un ou l'autre sexe, sans aucune personnalité mythologique, mais qui ont des fonctions cultuelles, ou bien certains traits ou attributs de caractère religieux. La maison des Vettii en possédait quelques spécimens de qualité : c'est une femme laurée portant le vase à libations et des fruits, ici sur un plateau, là dans son manteau ; une femme voilée, avec une torche ; une autre que ses grandes ailes soutiennent en plein vol, ayant en mains le flambeau ou la

1. P. 154, note 4 ; voir aussi Mau, *Pompei*, p. 192.
2. Exemple : Nogara, *Mosaici*, pl. V.
3. *Ibid.*, pl. XXVIII et XXXIII.
4. Baumgarten, *Hellen. röm. Kultur*, p. 330, fig. 222.
5. Cf. Thédenat, *Pompéi*, I, p. 116, fig. 72.

corne d'abondance (fig. 423) [1]. La série est absolument parallèle à celle des bacchants et bacchantes. Des figures féminines remplissent



Fig. 423. — Type ornemental de figure ailée (Cliché Brogi).

encore une fonction architectonique; un *modius* sur le front, elles

1. Sogliano, *Vettii*, fig. 14, 61, 64, 68; Baumgarten, *op. cit.*, p. 547, fig. 399; voir aussi Herrmann, *Malerei*, pl. LXXXVIII à XCIV et CI-CII.

font office de caryatide, prolongent un pilier, supportent une console ou un fût de colonne.

Nous croyons devoir en terminant énumérer quelques représentations isolées d'un vif intérêt.

La symbolique funéraire n'était pas à sa place dans les habitations ; pourtant l'épicurisme propageait dans la vie courante des images comme celles d'une mosaïque trouvée dans le jardin d'une tannerie, à Pompéi [1]. Là sont réunis une tête de mort, un papillon, qui évoque l'âme libérée de son enveloppe passagère ; une roue, emblème du temps, de sa course rapide et sans arrêt. A droite et à gauche, les dépouilles de l'homme, humble ou puissant : le bâton du mendiant et sa besace, le sceptre et le manteau de pourpre. Au-dessus, rattachant le tout, les deux branches de l'angle d'où pend le fil à plomb, symbole du grand niveleur, le Destin. Signalons aussi une figuration toute profane du monde, avec le soleil, la terre et les étoiles [2].

La superstition populaire ne se nourrissait pas que de mythes ; elle avait conçu certaines pratiques qui n'avaient rien de commun avec les belles légendes. Des fresques de la Farnésine, dont certains détails demeurent imprécis, ont été cependant interprétées comme des scènes de magie [3]. Sur la frise du *tablinum* de la maison des Dioscures, un groupe très animé nous met probablement sous les yeux un paysan qui consulte une sorcière (Helbig, 1565) [4]. On avait recours à la mosaïque pour prévenir le danger qu'aujourd'hui encore l'on redoute en Italie sous le nom de *jettatura* : un gros œil de face, écarquillé, le « mauvais œil », est assailli par des serpents et des poissons, qui préserveront ainsi la maison de ses maléfices [5]. Il est des moyens plus grossiers de conjurer les influences pernicieuses : *Cacator, cave malum*, cette exhortation s'adresse au personnage qu'on a peint accroupi, et dont la posture renforce la protection des deux serpents, génies du foyer [6]. Les gestes obscènes constituaient en effet la meilleure sauvegarde contre les tentatives de fascination ; c'est à eux que recourent des

1. Mau, *Pompei*, p. 417.
2. Nogara, *Mosaici*, pl. LXXIII, 4.
3. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4783-4784.
4. *Ibid.*, fig. 4781.
5. *Musées de Sousse*, pl. IX, 5. Cf. Helbig, *Führer*, I, n° 997 (Capitole).
6. Gusman, *Pompéi*, p. 123.

bateliers qu'un individu suspect voudrait retenir loin du rivage (Sogliano, 690)[1].

Une longue série de peintures a embarrassé et divisé les commentateurs ; il est clair que des scènes de prison et de tribunal y sont retracées. L'hypothèse qui en fait l'illustration d'un roman d'aventures[2] est assez peu plausible ; celle qui les relie à l'histoire du grand justicier, le roi égyptien Bocchoris[3], paraît plus séduisante,

1. Voir plus loin ce qui sera dit de ces pratiques contre le mauvais sort.
2. C. Robert, *Hermes*, XXXVI (1901), p. 364-368.
3. Al. Moret, *De Bocchori rege*, Paris, 1903, 8°, p. 56 et suiv.

LIVRE III

VIE PUBLIQUE ET PRIVÉE

CHAPITRE PREMIER

LE CULTE

Sommaire. — I. Les prêtres. — II. Les cérémonies du culte. — III. Le matériel des temples. — IV. Le culte privé.

Nous avons déjà été amenés plusieurs fois à parler de la religion romaine, des dieux, des cérémonies du culte, des édifices, temples ou chapelles, où il se célébrait. Il nous faut revenir ici sur ces questions, mais en nous plaçant sous un autre point de vue : en les considérant, non point dans leurs relations avec l'architecture, la sculpture ou la peinture, mais dans leurs rapports avec la vie publique ou privée des Romains.

Tous les actes cultuels accomplis en des lieux sacrés se nommaient *sacra*. Étaient-ils le fait d'un particulier opérant pour lui-même, pour sa famille, en l'honneur des dieux protecteurs de la *gens*, ils relevaient des *sacra privata* ; les *sacra publica*, au contraire, se faisaient aux frais de l'État, soit par l'intermédiaire des magistrats, soit par celui des prêtres du peuple romain.

§ Ier. — *Les prêtres.*

Les prêtres du culte public se répartissaient en un certain nombre de collèges. Les quatre plus importants étaient, on le sait, le collège des pontifes, celui des augures, celui des *VII viri epulones*, celui des *XV viri sacris faciundis* ; ils sont symbolisés sur les monnaies et les monuments par des attributs invariables : le *simpulum*, pour les pontifes ; le *lituus*, pour les augures ; la patère,

pour les *VII viri*; le *tripus*, pour les *XV viri*[1]. On verra par ce qui va suivre que ces attributs répondent à leurs fonctions propres.

Pour les aider dans l'accomplissement de leur mission, ils avaient à leur disposition tout un personnel inférieur, esclaves publics ou hommes libres: *lictores* et *viatores*, qui faisaient écarter la foule devant eux et leur servaient d'escorte; *calatores*, qui transmettaient leurs ordres; *victimarii*, qui s'occupaient des victimes destinées aux sacrifices; *tibicines*, qui les assistaient dans les cérémonies en couvrant tous les bruits de mauvais augure. Une place à part doit être faite dans cette catégorie aux **camilli** et **camillae**[2] qui paraissent si souvent dans les représentations de scènes religieuses: jeunes enfants de naissance ingénue et appartenant d'habitude à des familles aristocratiques; les bas-reliefs (fig. 70, 342 et 436) nous les montrent debout près de l'autel, tenant en mains la patère, le vase aux libations ou la cassolette à encens; les garçons sont vêtus d'une tunique serrée à la taille, les filles de la *stola*: ils sont jeunes, gracieux, soigneusement coiffés, pleins d'élégance.

1° **Pontifes.** — Les pontifes jouaient, sous la présidence du *pontifex maximus*, chef du collège, un rôle considérable dans la religion romaine.

Ils n'avaient point de costume sacerdotal caractéristique; sur les monuments ils figurent en sacrificateurs, la tête voilée, et précédés d'un assistant qui porte la hache (*sacena*); on voit, sur un fragment de l'*Ara Pacis Augustae*, un personnage ainsi représenté, qui occupe le milieu de la composition (fig. 329). Au revers de certaines monnaies impériales, la dignité pontificale de l'empereur, dont la tête occupe le droit, est rappelée par la présence de la *sacena* à côté d'autres instruments de sacrifice[3].

Pour accomplir les rites matériels du culte, les pontifes avaient à leur disposition deux catégories de prêtres, les flamines et les vestales[4].

Les **flamines** étaient attachés chacun à un dieu spécial. Les trois principaux: *flamen Dialis*, *flamen Martialis*, *flamen Quirinalis*, appartenaient à la catégorie des flamines majeurs: le premier, prêtre permanent de Jupiter, le dieu du Capitole, le second, de

1. Exemple: Cohen, *Monn. imp.*, I, p. 300, n° 311.
2. Cf. Saglio, dans le *Dict. des Ant.*, au mot *Camilli*.
3. Cohen, *Monn. imp.*, I, p. 7 et suiv., n°s 2, 3, 4, 21, 49, 50.
4. Cf. Jullian, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Flamen*.

Mars, l'ancêtre de Rome, le troisième, de Quirinus, le dieu éponyme du Quirinal, appartenaient seuls à la caste patricienne ; les flamines mineurs étaient pris parmi les plébéiens.

Comme tous les autres prêtres, les flamines portaient la toge prétexte, mais une prétexte d'un genre particulier, sur la forme de laquelle on est assez mal renseigné et qui s'appelait *laena* : elle était faite de la laine tissée par la femme même du flamine. Quelques-uns y voient une sorte de manteau, mis en double pardessus la toge et attaché aux épaules par des fibules ; mais les monuments ne nous montrent rien de tel : le flamine y paraît toujours avec la toge seule. Le bas-relief auquel nous avons déjà fait allusion à propos des pontifes (fig. 329) montre à gauche deux flamines ; la tête est couverte de la coiffure caractéristique nommée *albogalerus*, sorte de bonnet élevé en forme de mitre, taillé dans la fourrure d'un animal immolé et non mort naturellement, retenu sous le menton par des jugulaires et surmonté d'un *apex*, c'est-à-dire d'une baguette de bois d'olivier, entourée à sa base, à l'endroit où elle sortait du bonnet, d'un disque assez grand [1].



Fig. 424. — Flaminique.

La baguette d'olivier était, elle-même, enveloppée entièrement d'un fil de laine qui formait à l'extrémité une espèce de houppe (*apiculum*).

Le flamine avait encore, comme attributs, le couteau à sacrifices (*secespita*) et une baguette nommée *commetaculum*, dont il se servait pour écarter la foule sur son passage lorsqu'il allait sacrifier ; on la voit sur le fragment de l'*Ara Pacis Augustae* déjà cité.

La femme du flamine, la flaminique, portait aussi un costume distinctif. On sait par les auteurs que sa coiffure formait un *tutulus*, c'est-à-dire que les cheveux étaient tressés et ramassés sur la tête en forme de cône, les tresses enveloppées de bandelettes qui servaient à les maintenir. Nous n'en possédons pas de représentations probantes pour les flaminiques de Rome ; mais on peut y suppléer grâce à un bas-relief de Nîmes, qui nous a gardé le portrait d'une flaminique de cette ville (fig. 424) [2] : au-dessus de trois

1. Images dans Saglio, fig. 3097 à 3103.
2. Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, 478 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 3106.

rangs de frisures qui encadrent le front se développe une torsade enrubannée qui retombe sur chaque épaule et descend sur la poitrine.

En outre la flaminique se couronnait, dit-on, d'un *arculum*, rameau de grenadier recourbé sur lui-même, dont les extrémités étaient réunies par un lien de laine blanche. Enfin, elle se couvrait le haut du corps et au besoin la tête d'un petit manteau dénommé *rica*.

Les **vestales**, au nombre de six, assuraient spécialement le culte de Vesta et, à ce titre, prenaient part à un certain nombre des cérémonies les plus vénérables de la religion romaine.

Comme le grand pontife avait à exercer sur elles les devoirs de père de famille, à maintenir dans le couvent la discipline morale et matérielle, à surveiller leur conduite et la façon dont elles accomplissaient le service religieux, sa demeure ne pouvait pas être très éloignée de la leur. D'où la juxtaposition sur le forum de la *Regia*, où il logeait, et de l'*Atrium Vestae* (fig. 53, 16 et 19).

Ce dernier monument a été déblayé à la fin du siècle dernier [1]. On a constaté qu'il se composait d'un grand *atrium*, avec bassins ; tout autour étaient disposées des statues de vestales, remontant au IIe et au IIIe siècle de notre ère ; elles offrent le grand intérêt de nous faire connaître le costume de ces prêtresses. Au fond s'ouvrait un *tablinum*, sur lequel donnaient six chambres, trois de chaque côté, qui, dit-on, étaient attribuées chacune à une vestale. D'autres pièces entouraient la cour ; les unes servant de bains, de cuisines, de dépendances quelconques ; les autres réservées à la préparation de tous les objets destinés au culte, en particulier de cette saumure qu'on appelait *muries* et de cette farine salée d'épeautre qui constituait la *mola salsa*.

Le vêtement des vestales ne différait point de celui des matrones romaines ; comme elles, celles-ci étaient vêtues de la tunique serrée à la taille (*stola*) et s'enroulaient dans une ample *palla* ; leur coiffure seule offrait des particularités. Elle se composait d'une calotte élevée, formant diadème et posée sur les bandeaux de la chevelure ; elle se subdivisait en six bourrelets parallèles, semblables à des nattes naturelles, suivant les uns, en six tresses de cheveux postiches, suivant d'autres, entortillées dans des rubans et étagées sur le sommet de la tête (*infula*). Les cordons qui

1. Sur l'*Atrium Vestae* et les trouvailles qui y ont été faites, voir Thédenat, *Le forum*, p. 316 et suiv. ; Hülsen, *Forum romain*, p. 203 et suiv. ; de Ruggiero, *Foro romano*, p. 275 et suiv.

Fig. 425. — Vestale.



Fig. 426. — Vestales sacrifiant.

servaient à les attacher derrière la nuque, retombaient de part et d'autre sur les épaules. Par-dessous elles jetaient, pour les sacrifices et les processions, une sorte de voile oblong, appelé *suffibulum*, attaché sur la poitrine par une fibule. On comprendra très bien cet arrangement en se reportant à notre fig. 425, qui reproduit le buste d'une *virgo vestalis maxima*, c'est-à-dire d'une supérieure de la communauté, conservé aujourd'hui au musée des Thermes [1] ; le *suffibulum* se distingue aussi très nettement sur un médaillon de Julia Domna [2], où les six prêtresses offrent un sacrifice devant le temple rond de la divinité (fig. 426).

2° **Augures.** — Le second grand collège sacerdotal de Rome était celui des augures, représentants officiels de la science des auspices, genre de divination spécial aux Romains, qui consistait non point à deviner l'avenir, mais à se ménager la faveur divine dans des cas donnés. Ils tenaient, auprès des magistrats, le rôle d'experts et leur révélaient, grâce à leur connaissance de la tradition écrite et de précédents, consignés dans le registre des délibérations du collège, si certains signes extérieurs qui se produisaient à tel ou tel moment annonçaient la faveur ou la colère des dieux [3]. Les augures n'étaient donc point, en réalité, des prêtres officiants ; et leurs attributs ne pouvaient consister en un instrument de sacrifice. Nous avons déjà dit qu'ils sont caractérisés sur les monuments par le bâton à tête recourbée qu'on nommait *lituus* et qui leur servait à tracer dans le ciel et sur la terre les limites de l'espace où s'exerçait leur observation. C'est à sa présence que l'on peut reconnaître sur un bas-relief ou sur une monnaie un membre de la corporation. Ainsi, une pierre du musée de Florence, l'autel des Lares Augustes, nous montre un personnage drapé dans une ample toge qui lui recouvre la nuque et tenant en main le *lituus* ; pour le désigner plus nettement, le sculpteur a placé à ses pieds un poulet qui picore [4].

3° **Septemviri epulones.** — Le collège des *septemviri epulones* est un dédoublement de celui des pontifes. Ceux-ci ne pouvant plus, à un certain moment, suffire à la tâche religieuse qui leur

1. Cf. d'autres têtes de vestales trouvées dans l'*Atrium Vestae* (Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4056, 4056, 7417).

2. Cohen, *Monn. imp.*, IV, p. 125, n. 239; cf. un autre médaillon de la vestale Bellicia Modesta (Saglio, *op. cit.*, fig. 1144). Voir aussi plus haut, t. I, p. 569.

3. Cf. Saglio, *op. cit.*, I, p. 631.

4. *Bonner Jahrbücher*, CXX, p. 191 ; Reinach, *Reliefs*, III, p. 32.

était imposée, on institua une nouvelle classe de prêtres ; leur fonction principale était d'organiser l'*epulum Jovis* au Capitole, qui se célébrait le 13 septembre et le 13 novembre de chaque année. Plus tard, les *epulones* furent chargés de la préparation d'autres repas sacrés. Et, comme des cérémonies de cette nature donnaient lieu à des libations, la patère, qui est le vase propre aux libations, devint l'insigne du collège. Nous n'avons aucune représentation relative à ces prêtres, en dehors de quelques monnaies qui ne nous apprennent rien sur leur costume.

4° **Quindecemviri sacris faciundis.** — Le dernier créé des grands collèges sacerdotaux est celui des *quindecemviri sacris faciundis* [1]. Ils furent constitués sous un des deux Tarquins après l'acquisition par le roi des livres sibyllins, pour les interroger utilement chaque fois que le besoin s'en ferait sentir.

Outre le soin de consulter l'oracle sibyllin, la corporation avait le devoir de surveiller les cultes étrangers qui s'introduisirent peu à peu dans la religion romaine et même de desservir ceux qui n'étaient pas confiés à des prêtres particuliers. Aussi étaient-ils principalement chargés du culte d'Apollon et des *ludi Apollinares*, où ils sacrifiaient suivant le rite grec. Nous avons déjà signalé que le trépied d'Apollon servait d'insigne au collège. On a voulu reconnaître un quindécemvir sur une base de trépied du musée du Louvre [2] : elle représente un prêtre couronné de laurier, vêtu à la mode grecque, jetant des grains d'encens sur un autel allumé ; près de lui deux lauriers étendent leurs rameaux ; un corbeau est perché sur l'un d'eux.

D'autres collèges sacerdotaux avaient été établis afin d'accomplir certains rites en vue du bien de l'État tout entier : ce sont les luperques, les fétiaux, les arvales et les saliens.

Luperques. — Bien que le collège des *luperci* soit l'un des plus anciens de Rome et qu'il ait survécu à tous les autres, il n'est connu que par les textes : l'archéologie ne fournit aucune donnée à son sujet.

Fétiaux. — Elle ne connaît pas beaucoup plus les fétiaux, dont le rôle était de représenter le peuple dans toutes les relations internationales. Ils sont pourtant figurés sur des monnaies, en particulier sur des pièces portant les noms d'Antistius Reginus et d'An-

1. Bloch, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Duumviri sacris faciundis*.
2. Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 216 et 249 ; Froehner, *Notice de la sculpt. ant.*, p. III, n° 89.

tistius Vetus [1]; on y voit deux prêtres, la tête couverte de la toge, immolant un porc, victime habituellement sacrifiée en semblable occasion. La légende : *foedus populi romani qum Gabinis* précise la nature des officiants. Ces représentations n'offrent, du reste, qu'une précision de détails très insuffisante.

Arvales. — Le collège des douze frères arvales remonte sans aucun doute, lui aussi, à une très haute antiquité [2]. Leur nom seul indique la nature de leur sacerdoce : ils avaient à assurer le culte de la Terre nourricière qu'ils invoquaient sous le nom de *Dea Dia* et à offrir chaque année des sacrifices pour la fertilité des champs. Tombée en décadence sous la République, cette vénérable institution fut réorganisée par Auguste, qui lui donna une vitalité nouvelle : tous les empereurs tenaient à honneur de faire partie du collège.



Fig. 427. — Marc-Aurèle en arvale.

Les arvales se réunissaient dans un bois sacré, au cinquième mille de la *via Campana*, où l'on a retrouvé les traces de leur temple et la plus grande partie de leurs archives, gravées sur les murs de la chapelle et des différents édifices annexes qui l'entouraient [3]. Ils avaient pour insignes une couronne d'épis attachés par des bandelettes de laine blanche [4]. Nous possédons encore plusieurs statues impériales où le prince porte cette coiffure caractéristique : une tête d'Auguste, au Vatican [5], un buste d'Antonin le Pieux au musée du Louvre [6], un autre de Marc-Aurèle au musée Britannique [7] (fig. 427), un quatrième, également au Louvre, de L. Verus [8].

Saliens [9]. — L'institution des saliens complétait celle des arvales.

1. Babelon, *Monnaies de la république*, II, p. 80 et 85 : cf. I, p. 149 et 152.
2. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Arvales*.
3. Cf. Henzen, *Acta fratrum Arvalium quae supersunt*, Berlin, 1874, 8°.
4. Gell., VIII, 7, 8 ; Plin., *Hist. nat.*, XVIII, 6.
5. Bernoulli, *Röm. Ikonographie*, II, p. 30, n° 15.
6. Héron de Villefosse et Michon, *Catal. sommaire des marbres antiques*, n° 1180.
7. Saglio, *op. cit.*, fig. 540.
8. Héron de Villefosse et Michon, *op. cit.*, n° 1169.
9. Cf. Hild, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Salii*.

Tandis que ceux-ci devaient appeler sur le sol romain la paix et l'abondance, ceux-là étaient créés pour aider l'État à défendre sa prospérité par les armes. La légende met leur fondation sur le Palatin en rapport avec la chute d'un bouclier céleste (*ancile*), qu'ils auraient été chargés de conserver; pour empêcher que des voleurs pussent le reconnaître et le dérober, on en aurait fait fabriquer onze autres absolument semblables.

Nous savons par Tite-Live qu'ils se revêtaient d'une tunique courte, qui ne gênait ni la marche ni la danse, et d'un couvre-poitrine en métal. Leur coiffure était le *pileus* de forme conique, en laine ou plutôt en cuir renforcé de métal, souvenir des casques étrusque et mycénien, avec l'*apex*, dont nous avons parlé à propos des flamines; ce bonnet se fixait sous le menton par une jugulaire [1]. Nous n'avons conservé aucune représentation de ces prêtres. Deux pierres gravées de Florence [2] donnent une idée de leurs processions: deux personnages, sans doute des saliens de quelque colonie, mais non de Rome, portent accrochés à une perche, qui repose sur leurs épaules, six boucliers dont l'ovale est échancré de chaque côté à la partie médiane. Deux *ancilia* figurent sur une monnaie du règne d'Auguste au nom de P. Licinius Stolo, et sur une autre du temps d'Antonin le Pieux [3]; sur la première on voit de plus un bonnet surmonté de l'*apex*.

Haruspices. — Les haruspices ne formaient pas une corporation de prêtres romains; il convient pourtant d'en parler à cette place, parce qu'ils suppléaient dans certains cas les pontifes et les augures. Ils étaient les dépositaires d'une science divinatoire issue de l'Étrurie, à laquelle les Romains avaient recours de temps à autre, toutes les fois qu'un prodige semblait nécessiter une interprétation précise.

Leur compétence particulière consistait à observer les éclairs, à reconnaître les événements que ces phénomènes atmosphériques annonçaient et à en combattre les effets: l'art fulgural était leur domaine propre. Quand donc la foudre venait à tomber quelque part, les haruspices recueillaient les débris des objets calcinés et la foudre elle-même, qui, d'après la croyance populaire, se solidifiait

1. Helbig, *Sur les attributs des Saliens*, dans les *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, XXXVII, 1906, p. 204 et suiv.; R. Cirilli, *Les prêtres danseurs de Rome*, Paris, 1913, 8°, p. 81 et suiv.
2. Saglio, *op. cit.*, fig. 6045 et 6046.
3. *Ibid.*, fig. 6047, 6048.

en pierre ; ils enterraient le tout en psalmodiant des formules funèbres ; puis ils immolaient des brebis (*bidentes*) ; enfin ils faisaient entourer ce tombeau de la foudre, devenu lieu sacré, d'une barrière circulaire, en forme de margelle de puits (*puteal* ou *bidental*), qu'on laissait ouverte à la partie supérieure, pour que l'endroit consumé restât en communication avec le ciel. Une inscription indiquait la nature de l'enceinte. Des documents précis nous montrent des monuments de cette sorte. La tombe elle-même consistait en une caisse de maçonnerie rectangulaire, à la manière des sarcophages, et recouverte d'une voûte ou de pierres disposées en dos d'âne : c'est dans cette maçonnerie qu'on encastrait l'inscription habituelle : *Fulgur conditum*, *Fulgur dium conditum*, quand la foudre était tombée pendant le jour, *Fulgur summanum conditum*, quand elle était tombée de nuit. Danzetta a constaté le fait à Rome [1], près des thermes de Dioclétien, et nous avons, pour Nîmes, un témoignage analogue de Séguier [2].

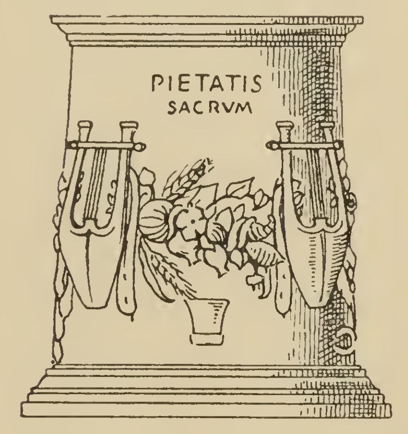


Fig. 428.
Puteal Scribonianum.

Quant au *puteal*, nous en possédons un exemple fameux dans le *puteal Scribonianum* (fig. 428) du forum romain, dont l'image nous a été conservée par la numismatique [3]. Le Sénat ayant confié à un personnage de la famille Scribonia la mission de rechercher les lieux frappés par la foudre, celui-ci avait fait élever, dans le voisinage du temple de Castor et de celui de Vesta, un *puteal* qu'un de ses descendants figura sur des monnaies frappées par ses soins [4]. Un *puteal* de marbre trouvé à Véies et actuellement au Latran paraît en être une reproduction.

Au lieu d'une margelle élégante, comme celle-là, on pouvait, naturellement, établir une enceinte consistant en un mur grossier de maçonnerie : c'est le cas pour celle qui a été découverte près des thermes de Dioclétien. Les pierres avec l'inscription *fulgur*

1. *C. I. L.*, VI, 205.
2. *Ibid.*, XII, 3048.
3. Babelon, *Monnaies de la République*, II, p. 427.
4. Hülsen, *Forum romain*, p. 158, fig. 82 ; de Ruggiero, *Foro romano*, p. 72 et 514 (planche annexée), n°s 3 et 4.

conditum, qu'on a signalées en différents endroits, appartenaient à des constructions de cette nature, qui étaient détruites ou que l'on n'a pas pris la peine d'étudier.

Sodales Augustales. — Lorsqu'on s'avisa de diviniser les empereurs, il devint nécessaire d'attacher à ce nouveau culte des officiants également nouveaux ; d'où l'apparition de collèges religieux inconnus à l'époque antérieure. On nomma ces derniers venus du clergé romain *sodales augustales*, d'abord, tant que l'Olympe ne fut ouvert qu'à Auguste et à sa famille ; puis, à mesure que les princes suivants y furent introduits, on leur adjoignit des *sodales flaviales*, des *titiales*, des *hadrianales*, des *antoniniani*. Indépendamment de ces *sodales* qui avaient à s'occuper de tous les empereurs divinisés d'un même groupe, chaque souverain avait son flamine, chaque princesse sa flaminique. Nous avons déjà dit le peu qu'on sait du costume et des insignes des flamines ; rien de particulier ne nous est signalé comme caractéristique des *sodales augustales*.

C'est par un sénatus-consulte que César avait été placé au nombre des dieux ; c'est ainsi que ses successeurs furent également divinisés, du moins ceux dont la mémoire ne fut pas, au contraire, condamnée. Le décret du Sénat était suivi d'une cérémonie publique et solennelle, destinée à établir aux yeux du peuple entier la nouvelle condition du souverain défunt. Elle eut lieu pour la première fois à la mort d'Auguste et l'apothéose du fondateur de l'Empire servit de type à celle des autres princes. Elle se passait au Champ-de-Mars, comme couronnement des obsèques du souverain [1]. Un grand bûcher y était préparé, qu'Hérodien a décrit en détail [2].

« On élève, dit-il, au milieu de la place une charpente carrée en forme de pavillon. Le dedans est rempli de matières combustibles. L'extérieur est orné de drap d'or, de plaques d'ivoire et de peintures. Au-dessus du premier édifice on en a construit un second. La forme et la décoration sont les mêmes, mais il est plus petit et les portes sont ouvertes. Celui-ci est surmonté d'un troisième et d'un quatrième qui en supportent d'autres, dont la dimension va toujours en diminuant. Cette construction ressemble aux tours qu'on voit dans les ports de mer et qu'on appelle phares. »

Les médailles dites « de consécration » reproduisent la forme

1. Cf. Beurlier, *Le culte impérial*, Paris, 1891, 8°, p. 60 et suiv. Nous lui empruntons en grande partie les détails qui suivent.
2. IV, 2, 8.

générale de ce bûcher monumental avec de légères variantes : le nombre des étages y varie de trois à cinq. Notre fig. 429 reproduit un grand bronze de Pertinax où se voit un bûcher à quatre étages, orné de draperies ; au second on distingue les portes qui s'ouvraient pour laisser passer le lit funèbre ; de chaque côté deux torches allumées ; en haut un quadrige. Le bûcher d'Antonin a pareillement quatre étages sur les monnaies [1], comme ceux de Marc-Aurèle, de L. Verus et de Salonin [2] ; sur d'autres pièces le bûcher de ce dernier en a cinq [3] ; de même pour Septime-Sévère et Caracalla [4] ; celui de Claude II n'en montre que trois [5] : il faut faire la part de la liberté laissée aux graveurs.

Tout étant ainsi disposé et le corps de l'empereur enfermé dans le bûcher, les magistrats, l'ordre équestre, les troupes à pied et à cheval venaient parader autour du catafalque ; Hérodien parle même d'une procession de chars, aux conducteurs revêtus de robes de pourpre, où étaient placées les images des empereurs dont le règne avait été heureux et des généraux illustres. Cette évolution des troupes (*decursio*) a été rappelée sur deux bas-reliefs célèbres de la base de la colonne Antonine conservés dans le jardin du Vatican (fig. 347). Au centre de la composition manœuvrent les fantassins prétoriens ; la cavalerie galope en cercle, enseignes au vent [6].

Le défilé terminé, on allumait le bûcher, non moins solennellement ; les consuls, le nouvel empereur lui-même étaient chargés de l'opération. Et pendant que le feu faisait son œuvre, on lâchait du sommet un aigle qui passait pour conduire au ciel l'âme du défunt. Cette ascension figure sur un certain nombre de monuments de la sculpture, de la gravure ou de la glyptique [7]. Un bas-relief de l'arc de Titus (fig. 431) nous montre l'empereur enlevé par un aigle qu'il chevauche ; un des bas-reliefs de la base de la colonne Antonine représente l'apothéose d'Antonin et de Faustine : les deux époux, vus à mi-corps, sont emportés par un génie ailé, génie de l'Univers, suivant les uns, de l'Éternité, suivant les autres ; de chaque côté

1. Cohen, *Monn. imp.*, II, p. 288.
2. *Ibid.*, III, p. 12 ; V, p. 517.
3. *Ibid.*, V, p. 518.
4. *Ibid.*, IV, p. 12 et 145.
5. *Ibid.*, VI, p. 135.
6. Amelung, *Sculpt. des Vatik.*, I, p. 891.
7. Sur les monuments relatifs à l'apothéose impériale, souvenir de l'apothéose orientale, cf. F. Cumont, *Études syriennes*. Paris, 1917, 8°, p. 72 et suiv.

un aigle les accompagne [1]. L'apothéose d'une impératrice, Sabine peut-être, forme le sujet d'un des grands bas-reliefs du Palais des Conservateurs à Rome ; on y retrouve le même génie ailé une torche à la main et au-dessus le buste de la princesse ; et, ce qui achève de préciser les faits, le génie s'envole d'un bûcher allumé [2].



Fig. 129. — Bûcher impérial.



Fig. 130. — Sabine enlevée au ciel.



Fig. 131. — Titus enlevé au ciel.

C'est aussi un buste d'empereur sur un aigle qui orne le fronton du Capitole de Dougga, en Tunisie [3]. Cette façon de représenter l'apothéose était même devenue tellement courante qu'on y avait recours sur des bas-reliefs tout à fait étrangers à la pompe de consécration impériale [4].

1. Amelung, *op. cit.*, p. 888.
2. C'est le bas-relief qui est reproduit par M. Reinach, dans ses *Reliefs*, I, p. 375, n° 2.
3. Saladin, *Rapport de mission* (*Nouv. arch. des missions*, t. II), p. 125 et pl. III.
4. Reinach, *Reliefs*, II, p. 184 (jeune homme) ; III, p. 76 (Homère). Cf. Cumont, *Études syriennes*, p. 85 et suiv.

Les monnaies offrent la même scène, souvent précisée par le mot *consecratio*, qui en indique clairement la portée. Il suffira de citer des pièces au nom de Marc-Aurèle [1], de Septime-Sévère [2], de Faustine la Jeune [3], de Sabine [4] (fig. 430). Ailleurs un aigle seul a la même valeur et la même signification.

La glyptique fournit pareillement des exemples de cette représentation ; tel le camée du Cabinet de France où l'aigle enlève sur ses ailes Agrippine et Néron [5].

Pour les impératrices, l'aigle peut être remplacé par le paon, favori de Junon [6].

Prêtres provinciaux et municipaux. — Les assemblées provinciales et les municipalités avaient leurs prêtres, comme l'État. On sait que les *sacerdotes* ou *flamines* provinciaux étaient chargés du culte impérial, comme les *flamines* municipaux, tandis que les *pontifices*, dans les cités d'Italie et des provinces, présidaient au culte officiel, les *sacerdotes* ayant à s'occuper de celui des différents dieux étrangers admis dans le panthéon romain.

Pour les prêtres provinciaux on peut inférer de certains témoignages écrits qu'ils portaient la prétexte et une couronne d'or [7] ; mais aucun monument figuré ne confirme ces données.

Les prêtres municipaux étaient caractérisés par les mêmes insignes que les prêtres de Rome ; on en trouve l'image sur des cippes et sur des autels. Une tombe de Marchia, en Italie, porte le nom d'un pontife de la localité ; à côté se voient une patère, un aspersoir et un *praefericulum* ; à Apt, auprès des dénominations d'un personnage qui fut flamine et augure, sont sculptés un *apex*, un *lituus* et un vase à sacrifices [8] ; à Djemila, en Algérie, une base dédiée au génie du sénat de la ville, par un *augur*, *magister augurum* [9], est ornée d'un préféricule, d'une coupe, d'un couteau de sacrificateur, tous instruments qui se retrouvent au même endroit sur une autre base consacrée par un augure à la Victoire [10] ; mais cette fois on a ajouté un *lituus* qui a été omis à tort sur la précédente.

1. Cohen, *Monn. imp.*, III, p. 11, nos 93, 94.
2. *Ibid.*, IV, p. 12, n° 83.
3. *Ibid.*, II, p. 141, n° 67.
4. *Ibid.*, p. 249, nos 27, 29, 30.
5. Babelon, *Catalogue des camées*, p. 149, n° 186.
6. Cohen, *Monn. imp.*, III, p. 141, n° 69 ; IV, p. 392, nos 3 et 4 ; V, p. 341.
7. Beurlier, *Le culte impérial*, p. 144.
8. *C. I. L.*, IX, 1465 ; XII, 114.
9. *Bull. arch. du Comité*, 1915, p. 118 (inscription seule).
10. *Ibid.*, 1911, p. 115, n° 16 (id.).

Rappelons aussi que, sur un des autels qui ornent l'attique de l'arc d'Orange, se remarque un bas-relief analogue à celui que nous avons signalé sur le temple de Vespasien à Rome (fig. 307) ; ce qui a fait émettre la supposition assez gratuite que le monument avait été élevé par un prêtre [1].

Nous avons fait allusion plus haut au costume et particulièrement à la coiffure des flaminiques municipales.

Prêtres des cultes étrangers. — Il faut, pour être complet, parler en finissant des prêtres attachés à ces nombreuses religions étrangères, surtout orientales, qui prirent un si grand développement dans toutes les villes du monde romain au IIe et au IIIe siècle de notre ère ; mais la pauvreté des documents figurés que nous possédons à leur sujet ne permet pas de traiter la question longuement. Il suffira de rappeler quelques monuments.

Les prêtres de la Mère des Dieux portaient le nom de **galles** ; leur chef, celui d'archigalle. L'un d'eux est représenté par un bas-relief [2] trouvé aux environs de Lanuvium (fig. 432). Le costume et les insignes sont caractéristiques. La robe à manches longues est serrée aux poignets ; la tête, coiffée à la façon des femmes, est surmontée d'une couronne ornée de trois médaillons ; celui du milieu donne l'image de Jupiter-Idéen, les deux autres, d'Attis. Un voile, posé sous la couronne, retombe sur les épaules ; des bandelettes encadrent la figure et descendent très bas sur la poitrine ; des perles sont attachées aux oreilles ; un collier, en forme de serpent, et un pectoral qui contient une autre figure d'Attis dans un petit édicule, complètent la parure. La main droite du prêtre tient une branche de grenadier, dont le fruit symbolise la fécondité ; la main gauche porte une coupe pleine de fruits parmi lesquels on distingue la pomme de pin consacrée à Cybèle. Sur l'épaule gauche s'appuie un fouet à trois lanières garnies d'osselets, avec lequel les galles se fustigeaient ; dans le champ du relief sont sculptés d'autres objets cultuels, des cymbales, un tambourin, des flûtes et la ciste cylindrique, « châsse des mystiques symboles qui ne se révèlent qu'aux seuls initiés [3] ». L'apparence de la figure est franchement féminine ; n'était la forme indubitablement masculine de la poitrine, on dirait une prêtresse, non un prêtre [4].

1. Espérandieu, *Bas-reliefs de la Gaule*, I, p. 198 et 201.
2. Reinach, *Reliefs*, III, p. 207, 1 ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3482.
3. Sur ce monument et les autres représentations qu'on peut en rapprocher, voir Graillot, *Le culte de Cybèle*, p. 236 et suiv.
4. *C. I. L.*, VI, 2233 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 815 et 1986.

Sauf cet aspect efféminé, les prêtres cappadociens de Bellone nous apparaissent sous un costume assez analogue. Tel est le cas, du moins, d'un *cistophorus deae Bellonae*, sur une pierre funéraire



Fig. 432. — Galle.



Fig. 433. — Prêtre de Bellone.



Fig. 434. — Prêtresse d'Isis.

de Rome (fig. 433). Le personnage porte deux haches de la main gauche ; de l'autre il élève une branche de laurier ; sa tête est ceinte d'une couronne de feuillage du même arbre avec des cabochons.

De part et d'autre de la tête pendent des bandelettes ; le cou est entouré d'un collier imitant un serpent.

Les servantes d'Isis, les initiées à ses mystères, les prêtresses figurent sur quelques stèles de l'époque romaine ; elles s'y présentent avec le vêtement des dames du temps, mais tiennent en main, comme la déesse elle-même, le sistre et un petit seau (*situla*). L'une d'elles (fig. 434)[1] est enveloppée d'une sorte d'étole qui devait être un insigne religieux ; cette étole s'enroule autour du corps, passant sous le bras droit à hauteur du coude ; les deux extrémités se croisent sur l'épaule gauche d'où elles retombent, l'une dans le dos, l'autre sur la poitrine : elle était ornementée de croissants et d'étoiles. La coiffure de la prêtresse, très digne de remarque, se compose d'une série de nattes juxtaposées, qui encadrent le haut du front, comme nous l'avons déjà noté pour les vestales. Au-dessus s'étale une couronne de cheveux, au sommet de laquelle se dresse un croissant surmonté d'un objet où l'on a voulu voir une fleur de lotus.

On a découvert en Tunisie l'image d'un homme, debout dans une niche, dont le vêtement offre à peu près la même particularité. Il est enveloppé d'une grande écharpe, richement brodée d'ornements en forme de S, qui fait le tour du corps et descend, par-devant, jusqu'au genou. La main droite est chargée d'une grappe de raisins, la main gauche d'une colombe, ce qui semble le désigner comme un prêtre de la déesse Caelestis[2].

Parmi les nombreux bas-reliefs relatifs au culte de Mithra, aucun ne nous a conservé le souvenir d'un prêtre ; mais l'un d'eux nous met en présence de ces initiés qui portaient le nom de certains animaux. Nous en avons donné plus haut (p. 582) la description.

§ II. — *Les cérémonies du culte.*

Le culte romain, comme toutes les religions, se composait de prières et de cérémonies, surtout de sacrifices.

Des prières nous avons peu de choses à dire, car le sujet relève plus des témoignages écrits que des monuments figurés ; ce sont les

1. Amelung, *Sculpt. des Vatik.*, II, pl. 82 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 4165.
2. Autres représentations de prêtres ou prêtresses d'Isis dans Altmann, *Grabaltäre*, p. 236 et suiv.

auteurs ou les inscriptions qu'il faut interroger pour connaître le rituel [1]. Nous rappellerons toutefois que l'on possède quelques images de fidèles en oraison. On sait que les anciens, pour prier, élevaient les mains vers le ciel, verticalement, jusqu'à hauteur de la figure, de telle sorte que la flexion du coude formait un angle droit, tandis que les chrétiens, comme le prouvent de nombreuses peintures des catacombes, écartaient les bras du corps et les étendaient dans une position presque horizontale. Quand la prière accompagnait un sacrifice, il était de règle de tenir l'autel tant qu'elle durait, et, lorsqu'on avait terminé, d'approcher la main de la bouche pour envoyer un baiser à la divinité : geste qu'on avait coutume de répéter toutes les fois qu'on passait devant un temple ou quelque lieu sacré. Pour ces marques de piété le fidèle restait debout. La *supplicatio*, par contre, se faisait souvent à genoux : on se prosternait devant le dieu, on lui baisait les pieds et les mains ; on heurtait du front le pavé du sanctuaire. Cette forme de dévotion venait de l'Orient ; elle était ignorée de l'ancien culte romain.

Le sacrifice, au contraire, appartenait essentiellement aux traditions religieuses de Rome. Elles en connaissaient de deux sortes : les sacrifices sanglants et les sacrifices non sanglants.

Ces derniers consistaient en offrandes des produits de la terre ou de l'industrie domestique : prémices des moissons et des fruits, *mola salsa*, dont nous avons parlé à propos des vestales, aliments, gâteaux, vin, lait caillé, parfums. Les divers présents étaient répandus en tout ou en partie dans la flamme allumée sur les autels et par là détruits au profit de la divinité à laquelle l'hommage s'adressait. Ce genre de sacrifice portait le nom de **libatio**. On ne compte pas les bas-reliefs religieux, historiques, funéraires où cet acte est représenté [2].

Le sacrifice sanglant était l'oblation et la mise à mort d'animaux, variant suivant les dieux ou les déesses honorés. Nous avons déjà parlé au livre II des diverses phases des sacrifices romains à propos des monuments qui nous en ont conservé le souvenir [3]. Nous rappellerons seulement que, par une première opération, on choisissait la victime. Cela fait, on la parait en vue de la cérémonie. On dorait les cornes ; on entourait la tête de guirlandes

1. Cf. Saglio, dans son *Dict. des Ant.*, au mot *Adoratio*.
2. Voir, par exemple, nos figures 70, 342.
3. Tome I, p. 568.

de fleurs et de bandelettes de laine, l'*infula* qui barrait le front, les *vittae*, qui retombaient à droite et à gauche du cou, on la surmontait d'une plaque de métal, richement décorée (fig. 309, 435); on recouvrait le dos d'une large bande d'étoffe, plus ou moins ornée, qui pendait sur les flancs de l'animal. Puis, la toilette terminée, les ministres, c'est-à-dire les sacrificateurs, les victimaires, menaient celui-ci jusqu'au temple, processionnellement.

C'est là qu'il était mis à mort. Les bœufs et les taureaux



Fig. 435. — Taureau paré pour le sacrifice[1].

étaient frappés avec une hache, les veaux et les génisses avec un maillet, les brebis et les porcs étaient égorgés.

Aux différentes représentations de sacrifices que nous avons déjà données (fig. 309, 310, 342) nous ajouterons l'image d'un bas-relief du Palais des Conservateurs qui nous fait assister à une cérémonie religieuse devant le Capitole (fig. 436)[2]. L'empereur Marc-Aurèle, à côté d'un autel portatif, puise dans une cassolette l'encens qu'il va répandre sur le foyer ; à côté de lui, un camille et un joueur de flûte ; derrière, des personnages importants, notamment le *flamen Dialis*, reconnaissable à l'*apex* qui surmonte son bonnet. Le taureau qui sera sacrifié est accompagné du victimaire, nu jusqu'à

1. Reinach, *Reliefs*, I, p. 96.
2. Bas-relief du musée du Louvre (Reinach, *Reliefs*, I, p. 374, n° 3).

mi-corps, la hache dans la main gauche ; au fond, un serviteur apporte un panier qu'il appuie sur son épaule droite.

Nous nous contenterons, pour le sacrifice des *suovetaurilia*, de renvoyer à ce qui en a été dit plus haut et à la reproduction d'un bas-relief du Louvre donnée à la fig. 309 [1].

On remarquera que dans ces représentations l'officiant a la tête

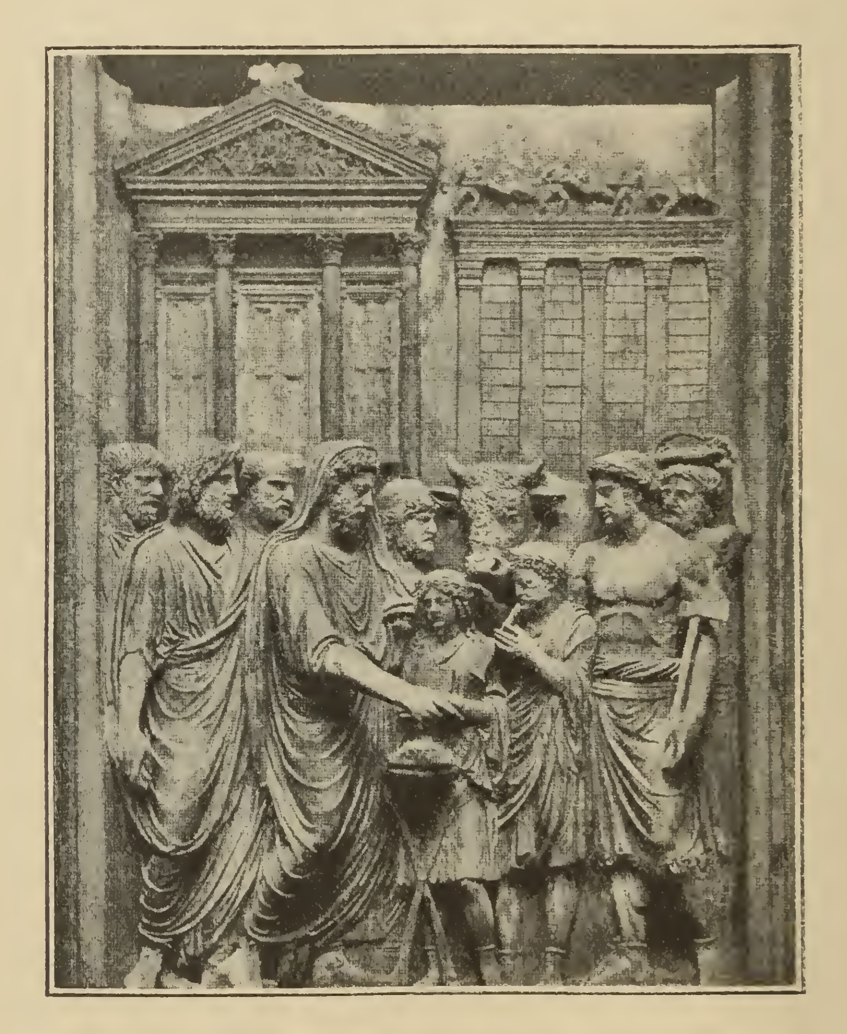


Fig. 436. — Sacrifice de Marc-Aurèle.

couverte par un pan de la toge : tel était, en effet, le rite suivi dans les sacrifices à la romaine (*ritus romanus*), tandis que dans le rite grec (*ritus graecus*) on gardait la tête nue, parfois couronnée de lauriers. Le voile, en pareil cas, n'était point un ornement ; il

1. Tome I, p. 571.

devait empêcher que tout bruit extérieur de mauvais augure, capable de vicier la cérémonie, n'arrivât à l'oreille du prêtre ; il jouait le même rôle que la flûte du *tibicen*, dont les accents étaient beaucoup moins destinés à soutenir la voix de l'officiant qu'à couvrir les autres sons.

Nous avons également parlé, à propos des bas-reliefs religieux, des cortèges de fête, des processions et rappelé divers monuments où ils figurent. Il n'y a point été question des **lectisternes**, desquels il convient de dire quelques mots [1]. A certains jours, on offrait à des dieux ou à des déesses des repas solennels. On étendait sur des lits de parade, garnis de coussins (*pulvinar*), les divinités masculines, tandis que l'on asseyait sur des sièges les divinités féminines, les femmes, à Rome, ne se couchant pas pour manger comme leurs maris, du moins aux anciens temps ; d'où le nom de **sellisterne** donné aux banquets des déesses. La plus célèbre de ces fêtes était l'*epulum Jovis* en l'honneur des divinités capitolines. Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, qu'on déplaçât en pareil cas les statues établies dans les temples : il est plus naturel de supposer « qu'on mettait à table des images portatives, soit de purs symboles, soit des mannequins drapés dans des oripeaux, auxquels il était loisible de donner des figures humaines » [2]. Quelques lampes nous fournissent de cette sorte de cérémonies des représentations assez sommaires (fig. 437) [3] et probablement très conventionnelles.



Fig. 437. — Lectisterne.

Si les pompes religieuses étaient en usage dans la religion romaine, elles plaisaient particulièrement aux cultes orientaux ; lorsque ceux-ci eurent pénétré dans le monde occidental, elles s'y répandirent pareillement. Il est notable cependant que l'on ne possède pas de figurations même des plus célèbres. Ainsi,

1. Cf. Bouché-Leclercq, dans le *Dict. des Ant.*, au mot *Lectisternium*.
2. *Ibid.*, III, p. 1011.
3. *Ibid.*, fig. 4381 et 4382.

nous ne connaîtrions que fort mal sans la description de Prudence les cérémonies qui constituaient le taurobole et le criobole [1] ; l'ar-







Fig. 438. — Autel taurobolique de Périgueux.

chéologie ne nous en instruit qu'indirectement, de la façon suivante. Après le sacrifice, le personnage qui l'avait offert

1. Sur le taurobole et les cérémonies auxquelles il donnait lieu, cf. Espérandieu, au mot *Taurobolium* dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, et Graillot, *Le culte de Cybèle*, p. 153 et suiv.

faisait élever un autel destiné à rappeler son acte de piété. On a trouvé des autels de cette sorte à Rome et à Ostie, en Afrique, en Espagne, surtout en Gaule, à Bordeaux, à Lectoure, à Die, à Périgueux, à Lyon. Leur décoration, à peu près constante, rappelle la victime offerte et les instruments du sacrifice ; celui qui est reproduit ici (fig. 138) et qui vient de Périgueux est parmi les plus instructifs [1]. Une des faces montre le buste d'Attis, posé sur un socle drapé, un de ceux, sans doute, qu'on promenait dans les processions ; au-dessus le pin sacré auquel sont suspendus des fouets et des crotales ; près du buste, un taureau, tombé sur les genoux ; dans le champ une syrinx et un bonnet phrygien ; sur une autre face on voit une tête de taureau avec le couteau (*harpè*), la patère et l'aiguière ; sur la troisième, une tête de bélier accostée de deux flûtes et de cymbales : autant d'allusions qui étaient transparentes pour les initiés, mais qui ne nous apprendraient pas grand chose si nous n'étions pas instruits par ailleurs des différentes phases du taurobole.

§ III. — *Matériel des temples.*

Les diverses cérémonies du culte nécessitent tout un mobilier approprié ; chaque sanctuaire avait le sien. Nous avons déjà eu l'occasion de parler dans tout ce qui précède des instruments de sacrifice : ils sont représentés sur plus d'une de nos illustrations, et rassemblés sur une frise célèbre du temple de Vespasien (fig. 307). Elle montre, encadrés entre deux bucranes, un aspersoir (*aspergillum*), un vase à libations (*urceus*), le couteau avec lequel on égorgeait les animaux de race ovine et porcine (*secespita*), la hache du victimaire (*sacena*), une patère richement ornementée, le maillet (*malleus*) dont on assommait les veaux et les génisses. Il faut y ajouter le vase à puiser les liquides (*simpulum*) et le coffret à encens (*acerra*), qui figurent sur d'autres frises analogues conservées au musée du Capitole [2].

Nous avons également parlé ailleurs des autels et de leur forme ; on les rencontre, soit devant l'entrée des temples, soit à l'intérieur, dans la *cella* [3]. Mais il pouvait arriver qu'il devînt nécessaire d'of-

1. Espérandieu, *Bas-reliefs*, II, 1267 : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6749 ; Graillot, *op. cit.*, pl. II et p. 455.
2. Stuart Jones, *Museo Capitolino*, p. 261 et suiv., pl. LXI et LXII.
3. I, p. 137 et suiv.

frir quelque sacrifice à un endroit où il n'existait point d'autel permanent ; en ce cas, on avait recours à des autels portatifs (*foculi*), comme il apparaît sur certains bas-reliefs (par exemple fig. 436) ; c'étaient des bassins de bronze ou d'argile, parfois avec anses, où l'on disposait de la braise ; on les plaçait sur un trépied de métal ; on y brûlait de l'encens, on y versait le vin des libations, on y consumait même les entrailles des victimes.

Les offrandes qui devaient être consacrées à la divinité et non plus détruites en son honneur étaient déposées sur des autels d'un autre genre, sur des *mensae*. Chaque sanctuaire possédait, dressées devant l'image divine, des tables pour recevoir les mets sacrés, le vin, les dons en argent, les gâteaux, les prémices des fruits, les fleurs, les couronnes. Tantôt elles étaient de bois, tantôt, dans les milieux riches, de bronze ou même plaquées de métaux précieux. D'autres servaient de crédences pour les vases et les différents objets du culte ; on en a des exemples figurés [1].

Le matériel des temples se composait encore d'autres éléments : lits pour la célébration des lectisternes, chariots (*thensa*) pour promener dans les processions les images des dieux, sièges, lampes, chandeliers, encensoirs (*turibulum*) [2], surtout un nombre considérable d'objets précieux offerts à la divinité, qui constituaient le trésor du lieu : étoffes, tapis, tentures, robes dont on revêtait les statues divines, ceintures brodées, chaussures, parures de gemmes, objets d'art de toute espèce. Les auteurs mentionnent fréquemment les sculptures ou les peintures qui ornaient les temples célèbres ; des inscriptions nous ont été conservées, qui donnent le catalogue de semblables richesses, par exemple, un inventaire d'une chapelle d'Isis [3] enfermée dans l'enceinte de l'Artémisium de Némi et un autre provenant du Capitole de Cirta [4] ; enfin des fouilles opérées dans le péribole de certains sanctuaires nous ont rendu un bon nombre d'œuvres d'art ; c'est ainsi qu'à Pompéi, en avant des portiques qui entouraient le temple d'Apollon (fig. 80), on a recueilli une statue du dieu tirant de l'arc, un Hermaphrodite, un Mercure drapé, une Vénus, une Diane, une Maia.

Il y avait surtout quantité de petites offrandes, plus modestes,

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2531.
2. Cf. Besnier, *ibid.*, au mot *Turibulum*.
3. *C. I. L.*, XIV, 2215.
4. *Ibid.*, VIII, 6981 et 6982.

déposées par la piété des fidèles, soit pour obtenir les faveurs des dieux, soit après les avoir obtenues et comme ex-voto : statuettes représentant la divinité honorée dans la *cella* ou même d'autres, dons symboliques, épis de blé en or, fruits en métal, en marbre ou en pierre, animaux en terre cuite, victimes à bon marché, destinées à remplacer celles qu'il était d'usage d'immoler, bas-reliefs votifs ou peintures relatant des miracles opérés par la protection céleste, représentations de membres ou de parties du corps guéris. Plusieurs chambres, dans chaque enceinte sacrée, étaient réservées à l'exposition et à la conservation des présents ; les murs étaient garnis de rayons où on les disposait et de clous auxquels on les suspendait. Leur nombre s'accroissait si rapidement, surtout dans les lieux de pèlerinage un peu courus, qu'il fallait, de temps à autre, faire de la place pour les nouveaux venus et cela sans rien détruire ; car un objet offert à un dieu était chose sacrée. Lors donc que la place venait à manquer, les prêtres entassaient les offrandes devenues encombrantes soit dans le sous-sol du monument, dans des caveaux préparés à cette intention (*favissae*), soit dans des tranchées qu'ils faisaient creuser aux environs ; la présence de ces dépôts permet bien souvent, autant que les ruines actuelles, de déterminer l'emplacement des temples antiques. Nous rappellerons, pour nous limiter à quelques exemples caractéristiques, qu'en 1876, en avant de la porte San Lorenzo, à Rome, on a découvert plusieurs centaines de terres cuites, de vases étrusques ou italo-grecs, de statuettes de bronze, de fragments d'*aes rude*, le tout à côté d'un temple d'Hercule ; ce dépôt remontait au VIe siècle de Rome [1]. A Véies, les abords du temple de Junon ont rendu un nombre incalculable d'ex-voto ; on les avait accumulés dans la vallée où ils forment une colline que les amateurs d'antiquités exploitent depuis plusieurs siècles ; les fouilles les plus récentes ont fourni plus de 4.000 fragments : tête de la déesse voilée, bustes, masques, bras, poitrines, membres de toute sorte, torses, jambes, femmes allaitant des enfants, animaux divers, fruits, etc. [2].

Mêmes constatations pour le temple d'Esculape de l'île Tibérine, à Rome [3]. Une des *favissae* qui est située sous les dépendances de l'église Saint-Jean-Calybite contenait un grand nombre d'objets de terre cuite, têtes et bustes d'hommes et de femmes, jambes et

1. Lanciani, *Pagan and christian Rome*, p. 59.
2. *Ibid.*, p. 64.
3. Cf. Besnier, *L'île Tibérine dans l'antiquité*, Paris, 1902, 8°, p. 230 et suiv.

bras ; un autre dépôt considérable a été retrouvé sous les nouveaux quais du Tibre à l'extrémité du pont Fabricius ; cinq ou six cents ex-voto de terre cuite provenant de là sont dans les greniers du musée des Thermes, et ce n'est, dit-on, qu'une faible partie de ce qui a été recueilli. La plupart nous offrent l'image de membres ou d'organes du corps humain. « Aucune collection, écrit M. Besnier [1], n'est aussi riche que celle du sanctuaire d'Esculape au musée des Thermes. Des mains, des pieds, des seins de femme sont figurés isolément. En général les mains votives étaient faites pour reposer à plat sur une tablette ; un seul côté, la partie supérieure le plus souvent, est modelé avec soin et l'on en distingue nettement les articulations ; l'artisan n'a fait qu'indiquer sommairement le contour et les grandes lignes de l'autre. Les pieds sont nus ; quelques-uns s'appuient sur une sorte de sandale ou de semelle... Les seins de femme ont la forme de demi-sphères coupées par une surface plane. Dans les têtes séparées la partie antérieure est modelée avec soin, les traits du visage ont une expression assez personnelle, mais la partie postérieure est plate ou grossièrement arrondie. On devait les fixer le long des murs ; la plupart sont creuses et percées en arrière d'un trou par où passait un anneau de suspension. Outre les têtes entières, il y a des demi-têtes : la partie droite ou la partie gauche figure seule, terminée brusquement par une surface plane : les fidèles qui les ont offertes ne souffraient que d'un côté. Il faut citer aussi des masques creux, des yeux détachés, des oreilles, des bouches même. Les organes génitaux masculins sont reproduits avec une exactitude réaliste. Des objets plats et elliptiques, de grosseur variable,



Fig. 439. — Ex-voto. Intérieur de corps humain.

1. Besnier, *op. cit.*, p. 236.

renflés au centre et terminés à la partie supérieure par une série de bourrelets circulaires superposés de plus en plus petits ont été qualifiés d'utérus. Plusieurs ex-voto, enfin, nous donnent une vue de l'intérieur du corps, tel que le connaissaient et le représentaient les anciens. L'un d'entre eux est un tronc entr'ouvert (fig. 139); un autre représente des intestins enroulés. » Ces différentes pièces anatomiques, comme on aurait le droit de les appeler, ont donné lieu à des études techniques intéressantes [1].

Il en était ainsi dans tous les sanctuaires d'Esculape, d'Hygie et des autres dieux guérisseurs dont l'imagination des malades avait peuplé le monde. De ce nombre étaient, particulièrement, les divinités qui présidaient aux sources, aux fontaines, aux cours d'eau.

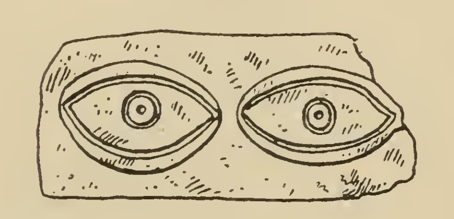
L'archéologie leur doit une mention spéciale ; car leur culte donnait lieu à un mode de dévotion particulier, la *stipis jactatio*. Alors que, partout ailleurs, les fidèles déposaient leurs dons dans la chapelle ou dans ses dépendances, lorsqu'il s'agissait d'une source sacrée, ils les jetaient dans le bassin même ; ceux-ci tombaient au fond et s'enfonçaient dans la vase, où on les retrouve encore aujourd'hui. On y recueille toujours, avec des monnaies hors d'usage ou ayant cours au moment où elles ont été offertes, des objets de toute espèce qui avaient servi à la guérison ou qui la rappelaient, des instruments de chirurgie, des verres, avec lesquels on avait puisé l'eau salutaire, surtout des reproductions de membres malades comme ceux dont il a été question plus haut. Dans la source thermale de Vicarello, en Étrurie, les baigneurs avaient abandonné, à côté de très nombreuses pièces appartenant à tous les âges depuis celui de l'*aes rude*, un grand nombre de vases d'or, d'argent ou de bronze : quelques-uns portaient des dédicaces aux divinités locales, Apollon et les Nymphes ; sur trois d'entre eux était gravé l'itinéraire que les voyageurs espagnols, désireux de faire le pèlerinage, devaient suivre pour venir de Gadès à Rome [2]. A Alise-Sainte-Reine a été déblayé assez récemment [3] un temple, dédié à une divinité locale nommée Moritasgus, où l'on a rencontré

1. Voir, en particulier, deux articles de M. le Dr Rouquette dans le *Bull. de la Soc. franç. de l'histoire de la médecine*, 1911, p. 504 et suiv. ; 1912, p. 270 et suiv., 370 et suiv. M. le Dr Rouquette y étudie non seulement les pièces du temple d'Esculape, mais d'autres pièces semblables conservées au Vatican, au musée de Florence et au Louvre.

2. P. Marchi, *La stipe tributata alle divinità delle acque Apollinari*, Rome, 1852, 8° ; *C. I. L.*, XI, p. 496.

3. Em. Espérandieu, *Bull. arch. du Comité*, 1910, p. 270.

plusieurs piscines. On y a trouvé des centaines de monnaies, des sculptures figurant des têtes, des jambes, des genoux « avec des déformations qui paraissent voulues et qui indiquent peut-être des ulcères », des plaquettes de bronze, parfois dorées, qui portent, au pointillé ou au trait, l'image d'organes sexuels, de seins, surtout d'yeux (fig. 440) — d'où il suit que les eaux du lieu passaient pour favorables à la guérison des ophthalmies — ; des épingles, des instruments de chirurgie, des fragments de gobelets ou de flacons en verre et en terre cuite. Toutes ces trouvailles rappellent, pour ne pas sortir de la Gaule, celles qui ont été faites en 1836 aux sources de la Seine, à Saint-Germain-la-Feuille [1], à Arles dans les Pyrénées-Orientales, à Bourbonne-les-Bains, à Rennes dans la Vilaine, dans l'étang de Soing, dans le lac de Granlieu [2]. Le mode de dévotion était partout le même.



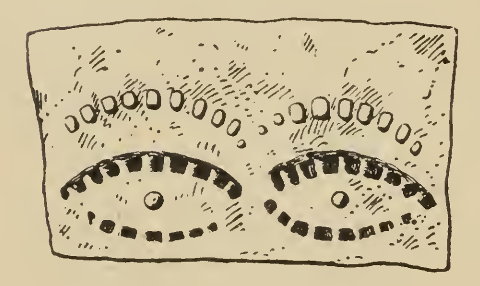


Fig. 440. — Ex-voto. Yeux.

Du culte des sources il est naturel de rapprocher celui des végétaux ; car la piété des Romains s'exerçait aussi sur ce domaine. Certains arbres étaient revêtus d'un caractère sacré, qui leur donnait droit à des offrandes ; on plaçait celles-ci au pied, sur des tables ou sur des autels, ou même on les suspendait aux branches, ainsi que cela se pratique encore aujourd'hui en Orient [3]. Afin de garder ces arbres de tout contact profane, on les enfermait dans un enclos peu élevé de forme circulaire comme une margelle de puits (*puteal*), ou bien on les enveloppait dans une construction sans toit. Des peintures de Pompéi nous présentent ces deux sortes d'enceintes [4].

Nous pouvons aussi comprendre dans le matériel des temples les objets qui servaient à rendre des oracles. Les Romains ignoraient

1. Baudot, *Rapport sur les découvertes archéologiques faites aux sources de la Seine*, Paris-Dijon, 1845, 8°.
2. Cf. Fr. Lenormant, *La monnaie dans l'antiquité*, Paris, 1878, 8°, I, p. 29 ; E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, I, p. 674.
3. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Arbores sacrae*.
4. *Ibid.*, fig. 445, 450, 451, 452.

la divination telle que la pratiquaient les oracles grecs et dont la source était dans l'inspiration religieuse. Celle qui avait cours en Italie opérait au moyen de **sortes**. On nommait ainsi des tablettes de bois ou de bronze, sur lesquelles étaient inscrites des sentences ; on les tirait au hasard ; les phrases qu'on y lisait constituaient la réponse de l'oracle ; chacun l'interprétait comme il lui plaisait. Ces espèces de tablettes étaient en usage notamment à Caere, à Falerii, à Préneste. On en a découvert un certain nombre, près de la ville de Barbarano, entre Padoue et Vicence, où existait un

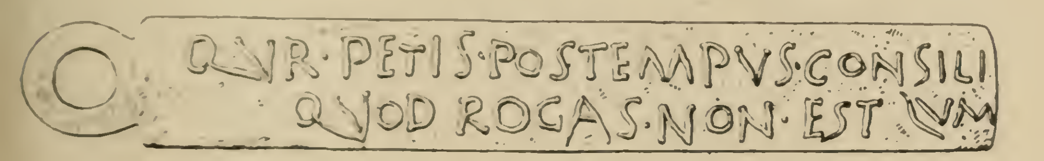


Fig. 441. — *Sors* pour oracle.

temple de la Fortune [1]. Le spécimen reproduit ici (fig. 441) [2] permet de se rendre compte de leur forme ; une anse servait à les enfiler ou à les suspendre.

§ IV. — *Culte privé.*

Nous avons déjà parlé, dans le chapitre consacré aux dieux, de ceux qui, chez les Romains, faisaient l'objet d'un culte privé et familial : Lares, Pénates, Génie du maître de la maison, Junon de la mère de famille ; nous avons indiqué comment on les représentait. Ailleurs, il a été question des laraires où leurs images étaient exposées (fig. 148 et 149). Il n'y a pas lieu de revenir sur ces détails [3]. Nous nous contenterons, pour résumer en quelque sorte tout le sujet, de reproduire une des peintures pompéiennes qui nous mettent sous les yeux, d'une façon conventionnelle, il est vrai, mais très claire, des scènes de sacrifices domestiques. Celle qui se voit à la fig. 442 [4] vient d'Herculanum. A droite et à gauche, deux Lares dans le costume et dans la pose traditionnels, soulèvent à la

1. *C. I. L.*, I, p. 267.
2. On y lit : *Qur petis pos't tempus consilium ? Quod rogas non est* (*C. I. L.*, I, 1454).
3. Cf. sur le sujet Attilio de Marchi, *Il culto privato di Roma antica*, Milan, 1896-1903, 8°.
4. *Pitture d'Ercolano*, VI, 65. Cf. aussi notre figure 381.

hauteur de leur tête un rhyton, d'où s'échappe, pour tomber dans le petit seau qu'ils tiennent de l'autre main, un filet de vin. Au centre un autel rond ; un homme imberbe, revêtu de la toge, y fait une libation, suivant le rite romain, la tête couverte ; du bras gauche il soutient une corne d'abondance ; c'est le *pater familias* ou plutôt son Génie. Un joueur de flûte lui fait pendant ; deux personnages plus petits figurent, l'un un camille qui apporte des offrandes sur un plateau et une guirlande de fleurs, l'autre un victimaire conduisant un petit porc, future victime du sacrifice. Au-dessous de la scène étaient peints deux serpents, qui représentent les Génies protecteurs du propriétaire et de sa femme ; ils rampent vers un autel afin de goûter aux mets disposés à leur intention. La même scène revient constamment sur les laraires, plus ou moins simplifiée.

C'est ici le lieu de signaler ces superstitions populaires, entachées de magie, qui étaient si répandues dans toutes les classes de la société romaine ; elles se rattachent aux cultes privés en ce sens que l'État n'avait point à connaître de semblables pratiques et qu'elles procédaient d'intentions toutes personnelles ; elles s'en éloignent cependant aussi en ce qu'elles avaient pour objet moins d'honorer telle ou telle puissance surnaturelle que de détourner de soi les efforts de sa malignité ou de sa vengeance.

De tout temps, les Romains ont peuplé les mondes céleste, terrestre et souterrain de puissances divines, aux contours assez indéterminés, dont les unes avaient pour mission de veiller sur les hommes à l'occasion de tous les actes de la vie, tandis que les autres n'agissaient que pour leur nuire. Il fallait s'assurer la protection des premières et se défendre contre la malveillance des secondes par des moyens appropriés. A ces superstitions, d'origine italique, vint s'ajouter plus tard la croyance à tous les démons de l'Orient, introduite par les Levantins, civils ou militaires, hommes libres ou esclaves, qui étaient établis en si grand nombre à Rome, en Italie et dans les provinces occidentales ; leur pouvoir semblait d'autant plus redoutable qu'il était plus mystérieux. Pour combattre la légion des mauvais esprits, indigènes ou étrangers, ou même pour la retourner contre ses propres ennemis, on avait recours à des pratiques que nous ont fait connaître des documents écrits et figurés.

Un des remèdes les plus usités étaient les amulettes [1]. Les an-

1. Cf. Labatut, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Amuletum*.



Fig. 412. — Sacrifice domestique.

ciens donnaient ce nom à certains menus objets auxquels était attribuée la vertu d'éloigner les maléfices soit par leur matière, soit par leur forme, soit par les images qu'ils représentaient ou par les signes qui y étaient tracés. La plupart se portaient en bijoux ou en ornements, si bien qu'on a pu dire qu'une grande partie des bijoux antiques ont été faits dans une pensée superstitieuse.

Nombreux étaient les objets qui passaient pour avoir une force prophylactique. Ils appartenaient au règne minéral aussi bien qu'au règne végétal ou au règne animal. On avait confiance dans l'agate, le diamant, le jaspe, l'améthyste, le corail, l'ambre ; surtout dans l'or et dans l'argent ; dans l'aubépine, le laurier, le nerprun, — c'est pourquoi l'on plaçait des branches de ces arbustes devant les temples ou les habitations ; — dans l'hyène, le loup, la chèvre ou le bouc, le taureau, le renard, la chauve-souris, la taupe, le hibou, le coq, le corbeau, la guêpe, la chenille, le limaçon, le cloporte, l'araignée, la fourmi, le caméléon, le lézard, la grenouille. On fabriquait donc des bijoux taillés dans ces matières ou représentant ces êtres, ou encore qui contenaient quelque élément appartenant à l'une de ces catégories de préservatifs. Nous donnons ici comme spécimens deux amulettes. L'une est une tête de taureau [1], l'autre une tête de coq (fig. 443 et 444), suspendue à une chaîne de coquillages enfilés [2], qui passaient pour efficaces eux aussi, contre le mauvais sort, à cause de l'aspect que leur donne la fente qui en divise la surface [3].

Parmi les bijoux talismans les plus communs il faut placer les **bullae** [4] que les jeunes Romains portaient au cou jusqu'à l'âge viril et les jeunes Romaines jusqu'au mariage. La forme nous en est connue par plusieurs monuments où figurent des *pueri bullati* ou des fillettes [5] et par différents exemplaires, trouvés dans les sépultures [6]. Ce sont des capsules, faites de deux plaques concaves superposées, rondes ou allongées en cœur, et munies d'une bélière

1. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 308.
2. *Ibid.*, fig. 311.
3. Voir plus bas, p. 196.
4. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Bulla* ; Raoul-Rochette, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, XIII, 1838, p. 628 et suiv. ; Mau, dans la *Real-Encyclopädie* de Pauly-Wissowa, au mot *Bulla*.
5. Liste de ces représentations dans Marquardt, *Vie privée*, I, p. 101, note 1.
6. *Ibid.*, note 2.

destinée à les suspendre. La figure 445 représente une bulle célèbre par la dissertation que Ficoroni a rédigée à son sujet [1] ; elle est actuellement à Londres [2]. Le corps même de la bulle est lisse ; toute l'ornementation a été réservée pour la partie supérieure ; une petite figure d'Isis y était attachée par une chaînette.

Une autre bulle du musée Chigi doit aussi être citée, parce

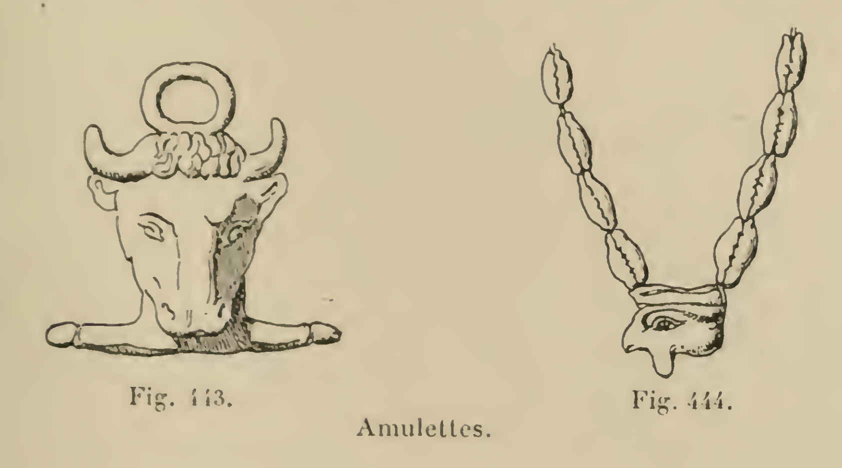


Fig. 443. Fig. 444.
Amulettes.

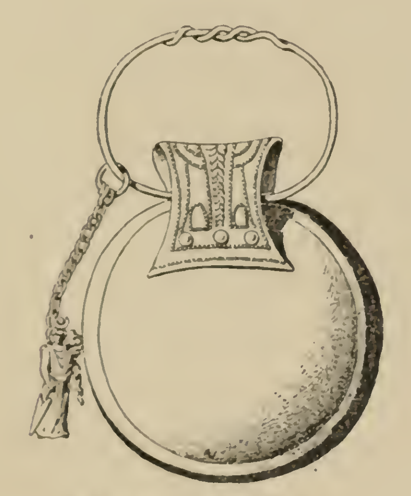


Fig. 445. — Bulle d'or.

qu'elle porte sur une large agrafe, qui sert à la fois à tenir assemblées les deux capsules et à attacher le ruban de suspension, le nom CATVLVS, celui du possesseur du bijou [3].

Dans ces médaillons on enfermait non seulement les phylactères

1. F. de Ficoroni, *La bolla d'oro de' fanciulli nobili romani e quella de libertini*, Rome, 1732, 4°.
2. Saglio, *op. cit.*, fig. 895.
3. Graevius, *Thes.*, XII, p. 955, 6.

mentionnés plus haut, mais aussi des formules magiques, dont le pouvoir était le même : une bulle du Louvre contenait une feuille d'argent où sont gravées des conjurations contre les démons et les maléfices [1].

Naturellement les bulles d'or étaient réservées aux familles riches ; pour les pauvres, les métaux plus communs, comme le bronze, et même le cuir étaient employés.

Les objets suivants passaient également pour souverains contre les génies malfaisants :

Les **croissants** (*lunulae*). C'est pour cela qu'ils figurent parmi les ornements qui garnissent la hampe des enseignes (plus bas).

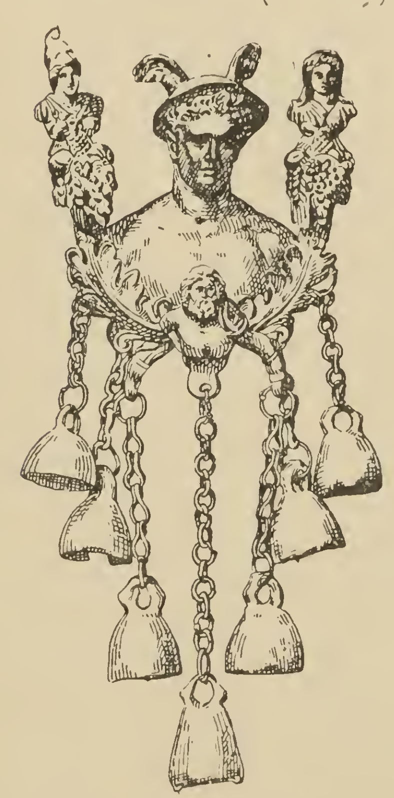


Fig. 446. — Buste de Mercure avec clochettes.

Les **phalères**, que nous trouvons, elles aussi, sur les enseignes et au nombre des décorations militaires ; on les utilisait pareillement à cette intention comme motifs de décoration dans le harnachement des chevaux.

Les **images de divinités**, présentées sous forme de statuettes faisant pendeloque ou gravées sur les pierres d'une bague ou d'un bijou. A ce titre les divinités orientales comme Isis, Sérapis, Anubis, Mithra, Harpocrate, jouissaient de la plus grande faveur. Signalons dans cette catégorie des figurines représentant une femme nue ou vêtue qui porte une main à sa bouche et l'autre à l'orifice opposé, afin d'empêcher tout bruit de se produire, qui pût être d'un fâcheux présage en certaines circonstances [2].

Les **clochettes** [3]. C'est pareillement pour couvrir les bruits de mauvais augure que les clochettes et les sonnettes étaient aussi répandues comme bijoux et comme ornements ; on en garnissait des bracelets, des colliers, et le fait qu'elles sont parfois accompagnées de grains de corail indique nettement la cause de ce

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 303.
2. Letronne, dans la *Rev. arch.*, III, p. 141 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 304 et 305.
3. Cf. Espérandieu, au mot *Tintinnabulum*, dans le *Dict. des Ant.*, de Saglio.

choix ; on en décorait les meubles. Le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale possède un buste de Mercure en bronze, placé entre deux cornes d'abondance, que surmontent deux autres bustes, l'un de Diane, l'autre de Minerve ; au milieu de la poitrine de Mercure est appliqué un troisième buste, celui de Jupiter en haut relief [1]. Ce bronze, trouvé à Orange, ornait assurément l'oratoire d'un dévot de Mercure, qui avait voulu joindre à l'image de son dieu favori celles de la triade officielle de Rome. Or sept petites clochettes sont suspendues au monument par des chaînettes ; elles n'auraient pas eu de raison d'être si elles n'avaient été destinées à l'usage que nous avons indiqué (fig. 446).



Fig. 447. — Clou magique.

Les **clous** [2]. Ce genre d'amulettes était surtout employé pour défendre les défunts dans leur tombe contre les esprits du mal : c'est principalement dans les nécropoles qu'il en a été recueilli. On peut signaler, à cet égard, un détail caractéristique : des fouilles faites à Verceil ont fait découvrir en place une urne funéraire, qui était entourée par un cercle de clous, comme pour lui constituer une ceinture protectrice [3]. Parmi ces clous magiques, les uns ne portent aucun signe extérieur ; aussi doit-on prendre garde, quand on explore une sépulture, de les confondre avec les clous provenant du bûcher ou qui avaient servi à réunir les différentes planches de la bière : ils s'en distinguent en ce qu'ils ne sont point recourbés de la pointe, comme ceux qui sont utilisés dans les travaux de menuiserie et dont l'ouvrier rabat l'extrémité saillante. Les autres, au

1. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 159 ; Mowat, *Gazette arch.*, 1882, p. 7 et suiv. et pl. III.
2. Cf. Saglio, dans le *Dict. des Ant.*, au mot *Clavus*.
3. Bruzza, *Iscrizioni antiche Vercellesi raccolte ed illustrate*, Rome, 1874, 4°, p. 1 et suiv.

contraire, étaient chargés d'inscriptions et de caractères bizarres. Notre Cabinet des Médailles nous en fournira un spécimen. MM. Babelon et Blanchet en ont donné la description suivante [1] : il a une tête conique sur laquelle on lit IAΩ, suivi de deux signes affectant la forme de croissettes. La tige est ornée sur ses quatre faces de signes au burin. Sur la première on distingue un scorpion, une chenille, une vipère, une mouche, un quadrupède, et, après un espace très fruste, des coquillages. Sur la deuxième face se déroule un long serpent autour duquel sont gravées des feuilles allongées ou peut-être des vers. La troisième face est couverte d'animaux : scorpion, tortue, — œil, — petit quadrupède, rat ?, insecte, guêpe ?, autre scorpion ; sur la quatrième face, deux serpents entrelacés » (fig. 447).

Le **phallus**. Les images de phallus étaient répandues à profusion dans le monde romain, sans que personne songeât à se scandaliser et à y attacher un sens obscène. Il suffit, pour s'en convaincre, de constater que, d'après Pline [2], un phallus figurait parmi les objets sacrés dont la garde était confiée aux vestales dans leur sanctuaire du Forum. On sculptait donc des représentations phalliques sur les murs des villes, sur les édifices publics et privés ; on en peignait l'image dans l'intérieur des maisons, comme ce boulanger de la rue des Thermes, à Pompéi, qui avait surmonté la bouche de son four d'un phallus, rougi au minium et accompagné de l'inscription : *Hic habitat felicitas* [3]. De même on en faisait couramment des éléments de bijoux (plus haut, fig. 443) ; on en portait en pendeloques, en collier. Parfois on ajoutait au phallus soit des pattes, soit des ailes ; ou même on réunissait plusieurs phallus en un seul tout, ce qui aboutissait à une combinaison monstrueuse.

Les représentations du sexe féminin passaient pour avoir la même vertu ; c'est parce qu'ils en offraient une image approximative que certains coquillages étaient tenus pour des phylactères. Nous en avons déjà parlé à propos de la figure 444.

Tout cela était efficace contre ce qu'on appelait le mauvais œil (*oculus malignus*, *invidus* [4], en grec φθόνος). D'après une croyance très répandue, qui a subsisté jusqu'à notre époque, le regard de certaines

1. *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 648, fig. 1953.
2. *Hist. nat.*, XXVIII, 39.
3. *C. I. L.*, XIV, 1454.
4. Cf. Lafaye, dans le *Dict. des Ant.*, de Saglio, au mot *Fascinum* : O. Jahn, *Ueber den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten* (dans les *Berichte der kön. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, *Phil. hist. Classe*, 1855), p. 28.

personnes pouvait attirer le malheur sur ceux qu'il rencontrait ou sur les choses où il s'arrêtait ; il frappait de maladie les hommes et les animaux, les enfants et le bétail, il rendait les champs stériles ; pour s'en garantir, on avait multiplié les moyens de défense. De ces préservatifs, les plus puissants étaient ceux qui appartenaient à la catégorie des choses indécentes ou ridicules, par exemple les gestes suivants : fermer la main droite, le pouce étant inséré entre



Fig. 448. — Amulette contre le mauvais œil.

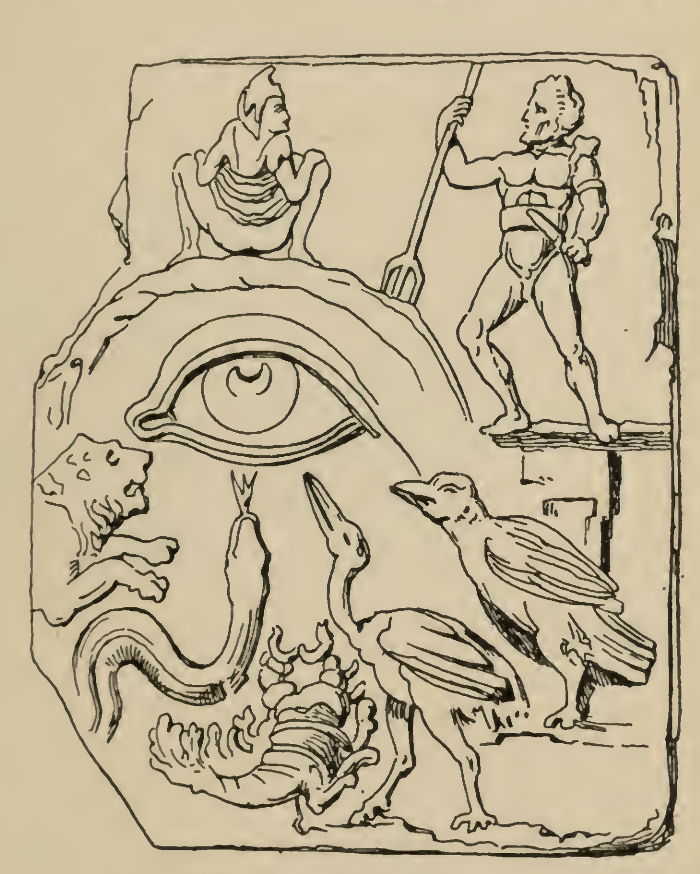


Fig. 449. — Représentation contre le mauvais œil.

l'*index* et le *medius* pour simuler l'acte de chair — on fabriquait des bijoux qui montraient ce geste [1] ; ou bien étendre le troisième doigt seul, imitation du phallus ; ou le pouce, l'*index* et le *medius* ensemble (fig. 448) [2] ; ou encore s'accroupir en relevant son vêtement comme pour satisfaire un besoin naturel (fig. 449) [3]. De semblables représentations sur les monuments ne sont aucunement des

1. Saglio, *op. cit.*, p. 988, note 10.
2. *Ibid.*, fig. 2886 (main du musée de Berlin).
3. *Ibid.*, fig. 2887.

œuvres d'imagination vicieuse, comme il a été dit parfois ; elles ont simplement une intention prophylactique. Un autre remède, pour

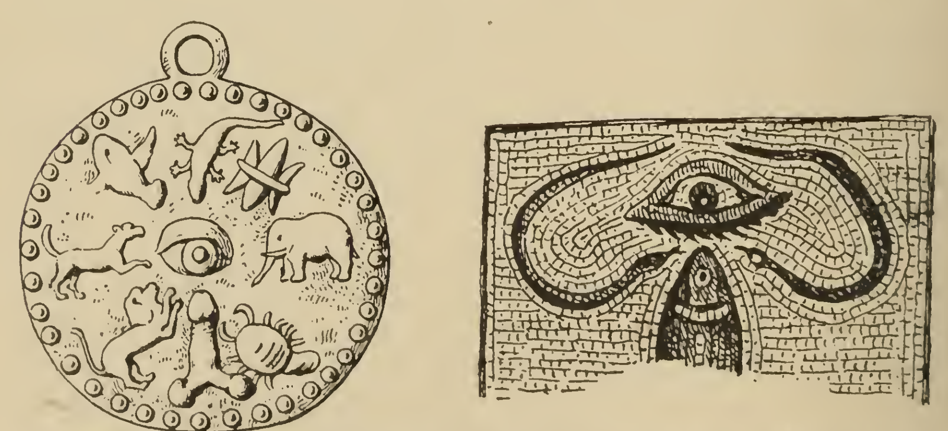


Fig. 450-451-452. — Représentations contre le mauvais œil. — Mosaïque de Rome. — Médaille amulette. — Mosaïque du musée de Sousse [1].

combattre les mauvaises influences, consistait à tracer sur le sol

1. *Bull. comunale*, 1890, pl. I; O. Jahn, *loc. cit.*, pl. III; *Mosaïques de Tunisie*, 78.

d'une pièce, sur une pierre encastrée dans un mur, sur une stèle funéraire, sur des pendeloques, un œil, parfois transpercé d'une arme pointue et entouré d'animaux sauvages ou malfaisants qui s'acharnent après lui (fig. 449 à 452).

On a découvert en 1889 à Rome un édifice qu'une inscription nomme *basilica Hilariana* [1]; le pavement en mosaïque montre, dans un encadrement, un œil où est fichée une lance; autour sont figurés: une poule, un hibou, un serpent, un cerf, une lionne, un taureau, un scorpion, un ours, un bouc, un corbeau, qui foncent sur l'œil, les cornes, les griffes, les dards, les becs en avant (fig. 450).

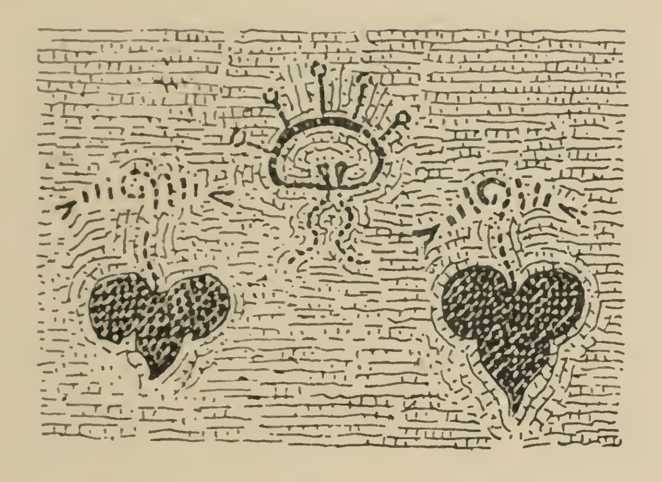


Fig. 453. — Dessins prophylactiques.

Sur une tombe d'Aumale, en Algérie [2], au-dessous d'un bas-relief qui montre le défunt et sa famille, l'ouvrier avait sculpté à peu près le même sujet: au centre du motif un œil, qu'un oiseau aux ailes éployées cherche à crever, de concert avec un serpent, un scorpion, un colimaçon, un lézard et un coq. Nous avons noté plus haut la présence d'un œil sur un clou magique [3]. Des phylactères alexandrins sont ornés de même. On voit sur l'un [4], en haut, l'image d'Apollon et celle de Diane, au-dessus d'un œil attaqué par un lion et un serpent; sur l'autre [5], sous le mot ΦΘΟΝΟC, trois poignards dirigés contre un œil qu'entourent deux lions, une grue, un serpent et un scorpion. Signalons encore une terre cuite de

1. *Bull. comunale*, 1890, pl. I et II; P. Bienkowski, *Malocchio*, dans l'*Eranos Vindobonensis*, Vienne, 1893, 8°, p. 283 et suiv.
2. R. Cagnat, dans *Strena Helbigiana*, p. 38.
3. P. 196 et fig. 447.
4. *Rev. des ét. gr.*, IV (1891), p. 287.
5. *Ibid.*, V (1892), p. 74.

Tarse [1] elle présente deux phallus avec bras, qui tiennent chacun par un bout une scie à main et qui s'en servent pour entailler un œil.

On a noté, particulièrement en Afrique, d'autres figures dont le sens, assez obscur au premier abord, s'explique de la même manière.

a) Des couronnes, armées de deux, trois, quatre ou même cinq pointes, généralement garnies de boules ; les unes (fig. 453) occupent

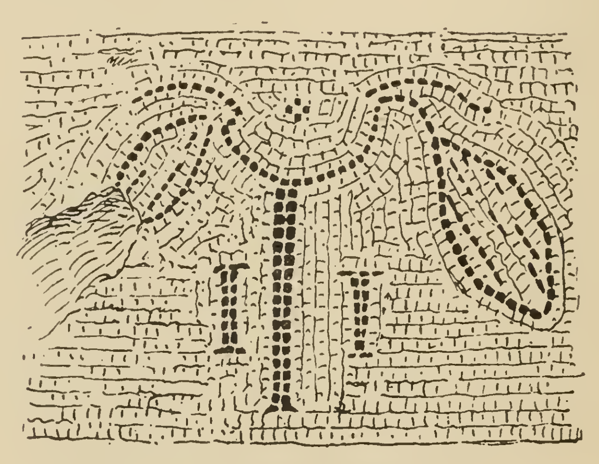


Fig. 454. — Dessins prophylactiques.

le centre de mosaïques de pavement [2] ; d'autres étaient sculptées sur des clefs de voûte, par exemple dans les thermes de Bulla Regia en Tunisie [3].

b) Des feuilles (fig. 453 et 454). Une pierre trouvée à Thala [4] porte une branche feuillue avec la phrase caractéristique : « *Hoc vide, vide et vide ut possis plura videre.* »

c) Une figure représentant un croissant, monté sur un pied, accosté lui-même de deux barres (fig. 454) [5].

Il est certain qu'il faut chercher dans cet ordre d'idées l'explication d'un grand nombre de détails dont la signification sur les monuments est obscure. Le choix pour l'ornementation des pavements, des meubles, des marteaux de porte, des tombeaux, de

1. *Gaz. arch.*, V (1879), p. 140.
2. *Mosaïques de Tunisie*, 140, 585 ; Suppl., 494 a ; *Bull. arch. du Comité*, 1912, pl. LXXVIII.
3. Cf. A. Merlin, *ibid.*, p. 517 et suiv.
4. *C. I. L.*, VIII, 11683.
5. *Mosaïques de Tunisie*, 424 ; *Musée Alaoui*, pl. VIII, n. 139 ; Cagnat-Ballu, *Timgad*, p. 31 ; A. Merlin, *Althiburos*, p. 45.

masques hideux ou grotesques, notamment des figures de Gorgone, n'avait, bien souvent, pas d'autre raison d'être.

Nous devons, en terminant, une mention particulière à une catégorie spéciale d'amulettes dites **abraxas, pierres gnostiques** ou **pierres basilidiennes** [1]. On sait que le nom de « gnostiques » est donné à des sectes religieuses orientales qui se formèrent et se développèrent aux premiers siècles de notre ère. Leur théorie principale admettait que la création du monde n'était pas l'œuvre de Dieu, mais d'une émanation divine, le Démiurge. Ce sont eux qui nous ont laissé les talismans nommés « abraxas » à cause d'un mot mystique, écrit ΑΒΡΑΞΑΣ ou ΑΒΡΑΣΑΞ, qui se lit sur un grand nombre d'entre eux et qui désigne, en réalité, non pas le talisman lui-même, mais, selon les Pères de l'Église, le Dieu suprême des gnostiques. La raison de ce nom, auquel on a vainement cherché une étymologie, réside dans les influences des nombres. Les lettres du mot, additionnées suivant leur valeur numérique en grec, donnent, en effet, pour total, 365, total des jours de l'année solaire, et des 365 Éons créateurs, et dont la plénitude forme le Dieu suprême.

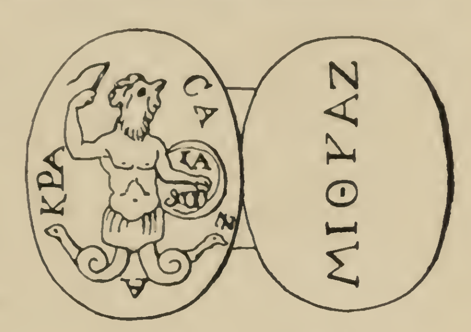


Fig. 155. — Abraxas.

Notre figure 155 reproduit un de ces abraxas [2]. On y voit, d'une part, à côté du mot *abrasax* un génie à tête de coq, à jambes de serpent, muni du fouet divin et d'un bouclier où est inscrit le nom ΙΑΩ ; de l'autre des lettres inexplicables. Il en est ainsi sur presque tous les monuments de cette sorte : ils offrent, à côté de caractères, généralement grecs, incompréhensibles, des assemblages bizarres de formes empruntées à la figure de l'homme ou à celle des animaux, des signes astronomiques, des attributs de toute espèce, qu'il faut se borner à constater sans pouvoir les interpréter.

De ces monuments destinés à protéger les humains contre les influences occultes, il faut rapprocher, par opposition, ceux qui avaient pour fin de leur faire du tort en les livrant à de mauvais

1. Cf. surtout Montfaucon, *Ant. expliquée*, II, 2e partie, p. 353 et suiv. ; J. Matter, *Hist. du Gnosticisme*, Paris, 1844, 8°, 2e éd. ; Dom Leclercq, *Dict. d'arch. chrétienne*, au mot *Abrasax*.

2. Chabouillet, *Cat. général des camées et pierres gravées de la Bibl. impér.*, Paris, s. d., 12°, p. 283 ; Matter, *op. cit.*, pl. VII, fig. 3.

génies. Tel était le propre des **tabellae defixionum**. On donne ce nom à des feuilles de métal, généralement de plomb — car le plomb est une matière sombre, d'une pâleur funèbre, et surtout une matière tendre et facile à travailler — sur lesquelles on écrivait les noms d'une ou de plusieurs personnes auxquelles on voulait nuire, en les enveloppant de formules magiques [1]. Par là on offrait ceux qui y figuraient aux divinités infernales ou à quelque démon malfaisant. Afin de faire parvenir jusqu'à lui ces incantations, on roulait les plaques, qu'on perçait parfois d'un clou et on les glissait dans des tombeaux. C'est là qu'on les retrouve de nos jours. Des documents de cette série relèvent plus de l'épigraphie [2] que de l'archéologie. Il convient pourtant de les mentionner ici brièvement ; car, pour bien préciser quelle était la personne que l'on vouait ainsi aux dieux souterrains, on traçait parfois son image sur la feuille de plomb, à côté de la formule magique. Une tablette de cette sorte, recueillie à Rome [3], vise le boulanger Praesenticius, sa mère et son fils : on y voit, grossièrement dessinés, les portraits des trois victimes ; au-dessus de chaque portrait, pour éviter toute erreur, on a eu soin d'indiquer le nom qui s'y rapporte. Même observation, à Carthage, pour des cochers dont on souhaitait la chute dans l'arène et la mort [4]. D'autres fois, on dessinait la silhouette du démon invoqué [5].

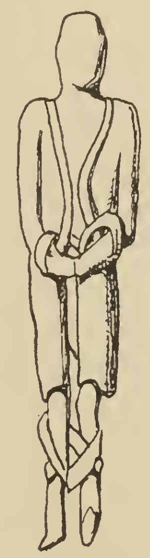


Fig. 456. Figurine magique.

Il arrivait aussi, ce qui revenait au même, que l'on remplaçât la tablette de plomb par une statuette, de plomb également ou de terre cuite : sur la statuette on inscrivait souvent alors le nom de celui ou de celle qu'elle était censée représenter. Dans le Tell de Sandahanna (Palestine méridionale), le Dr Bliss a trouvé un groupe de seize figures d'hommes et de femmes en plomb, de six ou huit centimètres de hauteur et d'une exécution grossière. « Les personnages sont représentés dans des poses étranges et contournées, comme s'ils se tordaient dans des souffrances ; ils ont les mains et les pieds surchargés de liens savamment compliqués ; ces liens

1. Cf. surtout A. Audollent, *Defixionum tabellae*, Paris, 1904, 8°.
2. R. Cagnat, *Cours d'épigr. latine*, 4e éd., p. 374 et suiv.
3. Audollent, *op. cit.*, n. 140.
4. *Ibid.*, 238, 244, 245, 247, 248.
5. *Ibid.*, 286 et suiv.

qui les garrottent sont formés de gros fils de plomb, de fer et de bronze. A côté gisaient une cinquantaine de tablettes en pierre tendre, portant des inscriptions grecques qui contenaient des charmes et des incantations magiques [1] » (fig. 456). On a recueilli à Pouzzoles, dans une tombe [2], une dizaine de figurines de terre cuite, très primitives, avec les noms 'Αφροδεισία, Γέμελλος, Πίστος, etc. ; soit parce que l'auteur de l'opération était grec ; soit parce que la langue grecque passait pour avoir une vertu particulière en pareil cas. Cela est si vrai que l'on possède des *tabellae defixionum* rédigées en latin, mais où les mots sont écrits en caractères grecs [3].

1. Clermont-Ganneau, *Rec. d'arch. orient.*, IV, p. 156.
2. *Notizie degli Scavi*, 1897, p. 529 et suiv.
3. Audollent, *op. cit.*, p. CVIII.

CHAPITRE II

LES SPECTACLES

Sommaire. — I. Théâtre. — II. Amphithéâtre. — III. Cirque. — IV. Jeux gymniques.

Nous avons assez longuement traité au livre premier des représentations théâtrales de toute nature, qui étaient si fort en vogue chez les Romains, à quelque classe de la société qu'ils appartinssent ; mais nous nous sommes contentés, dans le chapitre consacré aux spectacles, d'étudier les édifices où ils se donnaient. Il convient ici de parler de ces spectacles eux-mêmes, des éléments qui les constituaient, des acteurs qui y prenaient part, des accessoires qui étaient utilisés pour en augmenter l'intérêt.

§ Ier. — *Théâtre.*

Nous devons rappeler avant tout que, sauf pour certains détails de moindre importance, le théâtre romain n'est guère qu'une imitation et une adaptation du théâtre grec. Les tragédies, celles de Livius Andronicus, de Naevius, de Pacuvius, d'Accius, pour autant que nous les connaissons, et ensuite celles de Sénèque, vivent des sujets traités par Euripide ; la comédie, avec Plaute et Térence, la *comoedia palliata* comme on l'appelle, a emprunté ses données à la comédie nouvelle attique du IIIe et du IVe siècle, a pris pour modèles Ménandre, Philémon, Diphile. L'économie des pièces resta entièrement grecque.

La dépendance de Rome envers les Grecs se traduit d'une façon évidente dans les représentations figurées d'actions scéniques remontant à l'époque romaine et découvertes en pays romain [1]. Il résulte de leur examen que, si elles répondent bien à la réalité des

1. Elles ont été rassemblées, pour la plupart, par Wieseler dans la brochure intitulée *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens*, Goettingue, 1851, 4°. Depuis lors on en a découvert quelques autres. Cf. O. Navarre, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Histrio*.

faits durant cette période, ce que l'on tient pour vrai, les usages grecs s'étaient conservés sans grand changement pour la mise en scène et le costume des acteurs, de même que les édifices où les pièces se déroulaient alors n'étaient que des reproductions légèrement modifiées des théâtres grecs. Il importe donc de tenir compte de ces traditions et de leur faire leur part dans l'interprétation des documents archéologiques d'âge romain relatifs à la tragédie et à la comédie. Plus d'un remonte assurément à des modèles hellénistiques, dont l'artiste italien s'inspirait et qu'il imitait avec plus ou moins de fidélité.

Ces documents sont de diverse sorte. Nous possédons d'abord un certain nombre de peintures et de mosaïques : elles ont sur les autres figurations le grand avantage de nous mettre sous les yeux non point seulement la forme des objets, mais aussi leurs couleurs, qui étaient, comme on le verra, de grande importance dans la mise en scène. Pacho a copié dans une crypte de la nécropole de Cyrène une grande fresque où l'on doit reconnaître une représentation dramatique et musicale [1] ; mais nous sommes là en plein monde hellénistique ; les inscriptions qui désignent le nom et le rôle des différents personnages sont écrites en grec au-dessus de chacun d'eux ; il serait imprudent de faire état de ce document plus que de mesure. Il n'en est pas de même des quelques peintures de Pompéi et d'Herculanum qui ont trait au théâtre. Les unes rappellent des scènes de tragédie, comme celle de l'Université de Palerme (fig. 457) ; un héros — on a prononcé le nom d'Agamemnon — y figure conversant avec un serviteur [2]. D'autres reproduisent des scènes de comédie : c'est un soldat, quelques *miles gloriosus*, le bras droit appuyé sur sa lance et, à côté de lui, un esclave [3] ; c'est un père de famille, suivi de son valet, qui fait des


Fig. 457. — Scène de tragédie.

1. *Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque*, Paris, 1827, pl. XLIX et L ; cf. p. 375 et suiv. = Wieseler, pl. XIII, 2. Notre fig. 403 en donne un fragment.
2. Wieseler, pl. IX, 1.
3. Helbig, *Wandgemälde*, 1468 = Wieseler, pl. XI, 2.

reproches à une entremetteuse [1] ; c'est un esclave en conversation avec une hétaire et la entremetteuse [2].

Parmi les mosaïques relatives au théâtre, la plus célèbre est celle qui a été trouvée près de l'antique Lorium et qui forme le pavement de la salle des Muses au Vatican [3] : elle est décorée d'une série de groupes de deux personnages, où il est aisé de reconnaître des acteurs tragiques ; on n'en compte pas moins de vingt-trois.

D'autres sont de taille plus modeste ; ainsi en est-il d'un pavement qui occupait le centre d'une chambre à Sousse, en Tunisie [4]. Il est composé de trois personnages, le visage recouvert d'un masque comique ; un esclave coupable vient d'être battu par son maître irrité, dont un ami retient le bras droit menaçant. Une mosaïque qui appartient au musée de Naples nous conduit dans les coulisses [5] ; nous assistons à une répétition de choristes costumés en Silènes qu'un flûtiste accompagne : le directeur de la scène préside à la leçon, tandis que derrière lui un acteur enfile une longue robe (fig. 402). Une quatrième, trouvée à Pompéi dans la villa dite de Cicéron et signée de Dioscouridès de Samos [6], nous montre un intermède musical : une flûtiste et un joueur de cymbale accompagnent la danse d'un troisième personnage qui rythme la mesure sur un tambourin.

Parmi les documents en couleur il faut faire une place à part aux plaques de terre cuite dites « plaques Campana » [7]. Une d'elles, dont plusieurs répliques fragmentées existent dans les musées, appartient au Louvre [8] : on y voit une scène de comédie à trois acteurs. La plus complète que l'on possède provient d'un tombeau romain découvert le long de la *via Salaria* (fig. 458) [9]. On croit y reconnaître un épisode de tragédie imitée des « Troyennes » d'Euripide et dont l'auteur pourrait être Accius ou même Sénèque : Ulysse vient annoncer à Andromaque que les Grecs ont décidé de mettre à mort le jeune Astyanax, représenté à côté de sa mère ;

1. Wieseler, pl. XI, 3.
2. *Ibid.*, 4.
3. *Ibid.*, pl. VII et VIII. Voir plus haut, p. 113.
4. *Mosaïques de Tunisie*, 181.
5. Wieseler, pl. VI, 1 = Gusman, *Pompéi*, p. 192.
6. Thédenat, *Pompéi*, I, fig. 66 = Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5237.
7. Cf. G. Rizzo, *Tonrelief des P. Numitorius Hilarus*, dans les *Jahreshefte des österr. Institutes*, VIII (1905), p. 203 et suiv.
8. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3862. Cf. Dörpfeld et Reisch, *Das griech. Theater*, Athènes, 1896, 4°, p. 330, fig. 83.
9. Rizzo, *loc. cit.*

au fond de la scène, deux figurants, un homme et une femme, témoignent de leur douleur par leur attitude.

Dans cette scène se classent aussi les miniatures des manuscrits de Térence, de Paris, du Vatican et de l'Ambrosienne ; mais il ne peut guère en être question ici que pour mémoire, à cause de leur date relativement récente, quoiqu'elles dérivent certainement d'originaux plus anciens.



Fig. 458. — Épisode de tragédie.

Des bas-reliefs, non plus de terre cuite, mais de pierre, nous ont gardé pareillement le souvenir de scènes théâtrales. Le plus souvent cité, parce qu'il est très caractéristique, nous a été conservé par des dessins [1]. Là encore on voit un maître irrité qui veut battre son esclave et que son ami retient ; l'esclave effrayé cherche à se cacher derrière un personnage qu'il est difficile de définir ; entre les deux groupes, une joueuse de flûte donne le ton (fig. 459).

1. Wieseler, XI, 1, d'après le *Museo Borbonico*, IV, pl. XXIV = Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1882.

De toutes ces représentations, comme de statuettes ou d'autres menus documents, tels que lampes ou tessères, on peut déduire ce qui suit.

Tragédiens ou comédiens, tous portaient un masque [1]. On admet que l'usage de cet accessoire, qui était depuis longtemps connu chez les Athéniens, ne fut pas importé à Rome en même temps que les pièces grecques. Jusqu'à l'époque de Roscius, c'est-à-dire jusque vers l'année 100 av. J.-C., ceux qui interprétaient les pièces sur la scène se contentaient de perruques différentes de forme et de couleur suivant la nature du personnage ; à partir de cette date, le masque devient d'un usage constant. Il était fait de carton-pâte recouvert d'une couche de plâtre et rehaussé de touches de couleur, qui indiquaient les différentes parties du visage ; il couvrait, non seulement la figure, mais aussi la tête qu'emboîtait une perruque ; une barbe y était adaptée par-devant, pour les rôles qui la comportaient. La bouche, largement ouverte, faisait porte-voix ; les yeux, indiqués par le dessin, étaient percés de petits trous qui permettaient de voir clair.



Fig. 459. — Scène de comédie.

Le masque tragique se caractérisait, outre l'expression, par sa forme très allongée à la partie supérieure (fig. 460) ; le personnage était grandi d'autant, ce qui en rendait l'aspect plus noble et plus imposant. L'exagération des sentiments violents qu'il traduisait, la saillie des traits, la grandeur des yeux hagards, tout concourait à donner au masque tragique une apparence pathétique, appropriée aux drames les plus émouvants et capable de frapper les spectateurs même très éloignés de la scène.

Les masques comiques, au contraire, destinés à exprimer des sentiments plus modérés, à figurer dans des aventures gaies, se rapprochaient de la forme du visage humain ; le grossissement des

1. Cf. Navarre, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Persona*.

traits, qui demeurait nécessaire à cause de la grandeur des théâtres, visait, comme il est naturel, non à émouvoir, mais à amuser ; le terrible y était remplacé par le grotesque. La vue seule de ces masques indiquait aux spectateurs à quel personnage ils avaient affaire, dès son entrée sur la scène. Il y avait un type pour les pères de famille, pour les jeunes premiers, pour les mères, pour les jeunes filles, pour les courtisanes, pour les entremetteuses, pour les parasites, pour les esclaves (fig. 461). Il en était de même des costumes auxquels les conventions réservaient des couleurs spéciales. Ainsi, d'après Pollux [1], les jeunes hommes étaient vêtus de pourpre ; les esclaves, dont la tunique descendait à mi-jambe,


Fig. 460. — Masque tragique.


Fig. 461. — Masque comique (esclave).

de blanc ; les parasites de noir et de gris ; les vieilles femmes de vert et de bleu, les prêtresses de blanc, les jeunes femmes de blanc et de jaune ; les filles à héritage portaient une robe blanche bordée de franges ; le prostitueur avait un vêtement bigarré ; les entremetteuses portaient un bandeau de pourpre comme insigne. Ces divers costumes ne différaient pas, d'ailleurs, des costumes grecs ordinaires. La toge n'apparaissait que dans ce genre de comédie dont l'action se passait en Italie, dans les boutiques des artisans et chez les marchands, et qui avait reçu de là le nom de *togata*.

La chaussure des comédiens consistait en souliers plats (**soccus**) semblables à ceux dont on se servait dans la vie journalière ; quant aux tragédiens dont il fallait assurer la majesté et la solennité par tous les moyens matériels possibles, on leur attribuait un brode-

1. IV, 115-121, 133-155.

quin, monté sur une haute semelle de bois ou de cuir (**crepida**) auquel les auteurs donnent le nom technique de cothurne (**cothurnus**). On en verra des exemples aux figures 457 et 458.

Les tragédies ou les comédies gréco-romaines n'étaient point les seuls spectacles offerts au public sur les scènes de théâtres, surtout dans les provinces ; les demi-civilisés qui y vivaient, comme aussi la plèbe de Rome, avaient besoin de distractions plus à leur portée. Apulée [1] nous a fait connaître en quelques mots bien caractéristiques en quoi elles consistaient. « C'est là, écrit-il, à propos des théâtres, que l'acteur de mimes dit ses sottises, que le comédien cause, que le tragédien hurle, que l'histrion gesticule, que le saltimbanque risque de se casser le cou, que le prestidigitateur fait ses tours. »

Les mimes, dont il est question en premier lieu dans ce passage étaient des pièces d'improvisation ; à la fin de la République, pourtant, on essaya d'en faire un genre littéraire [2] : comédies de caractère où l'on offrait aux spectateurs des tableaux de la vie journalière au moyen de deux acteurs : l'acteur principal, qui variait, et le second acteur, parasite ou bouffon, reconnaissable à sa tête rasée et à son allure niaise. Pièces d'improvisation aussi les atellanes [3], sorte de farces qui avait pris naissance dans la petite ville d'Atella, en Campanie. Les mêmes personnages, types consacrés par l'usage, y tenaient toujours la scène : Maccus, ivrogne, glouton et débauché ; Bucco, parasite, aussi menteur que gourmand ; Pappus, vieillard ridicule, sans cesse à la recherche de son argent et de sa femme ; Dossennus, un philosophe bossu ; Manducus, croquemitaine à la bouche immense armée de grandes dents ; l'ogresse Lamia, du ventre de laquelle on retirait les enfants qu'elle avait engloutis. Ces personnages, amuseurs de la foule, ont été assurément utilisés souvent par les peintres et les sculpteurs ; et de fait nous avons gardé l'image d'un certain nombre de « grotesques » [4] qui doivent être empruntés aux types du théâtre bouffon ; mais on ne saurait sans témérité donner à chacun d'eux, comme on l'a fait parfois, un nom précis.

Le pantomime qu'Apulée désigne sous le nom d'histrion dansait

1. *Flor.*, I, 5 ; IV, 18, § 1.
2. Cf. Boissier, dans le *Dict.* de Saglio, au mot *Mimus*.
3. *Ibid.*, au mot *Atellana*.
4. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 559 et suiv. ; 815 et suiv. ; III, p. 158 et suiv. ; IV, p. 351 et suiv.

et ne déclamait pas ; acteur silencieux, le geste pour lui remplaçait la parole ; seul sur la scène, il mimait l'action, accompagné par un orchestre ; des chœurs (*cantica*) coupaient la série de ses exercices. La mesure était marquée par un chef d'attaque (*scabellarius*), ainsi nommé d'un *scabellum*, instrument composé de deux planchettes que le pied faisait agir et qui venaient frapper l'une contre l'autre à la façon d'une pédale, d'un claquoir [1].

Le costume des pantomimes était le même que celui des tragédiens et des comédiens, à l'exception des masques. Tout l'effet de l'action consistant dans la mimique muette, il n'y avait pas besoin que les acteurs fussent munis d'un porte-voix ni que les traits exprimassent des sentiments violents : on leur attribuait une beauté calme, comme celle que la statuaire adoptait pour les dieux et les héros, et la bouche n'y dépassait pas les dimensions naturelles [2].

Ces divers spectacles, bien qu'appartenant à un genre inférieur, relevaient, somme toute, encore de la scène tragique ou comique ; il n'en est plus de même des autres, mentionnés par Apulée, des jeux de bateleurs, de saltimbanques, de prestidigitateurs : avec eux, nous sommes bien loin des œuvres littéraires du théâtre classique. Il n'est pas douteux, pourtant, que les Romains de l'époque impériale aient éprouvé un grand plaisir à suivre les ébats de ces artistes de second ordre. Voici, dans des fresques d'Herculanum, un couple de funambules qui marchent sur une corde roide : le premier tient en mains un canthare et un rhyton et verse le liquide de l'un dans l'autre, tandis que le second pince de la harpe sans perdre son équilibre [3] ; voici, dans un bas-relief [4] et sur un diptyque d'ivoire [5], un faiseur de tours d'adresse, habile à jouer avec des balles ; voici, sur des vases à reliefs d'applique, un autre qui jongle avec des couronnes et des poignards [6] ; un certain nombre d'ornements de meubles, en bronze, surtout d'anses et de poignées, montrent des acrobates marchant sur les mains ou pliés en demi-cercle [7].

Les animaux savants tenaient aussi un rôle important dans ces amusements populaires [8] et, là encore, l'archéologie nous fournit

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5504, 6142.
2. Cf. *ibid.*, fig. 5505, 5506.
3. Cf. Saglio, *op. cit.*, au mot *Funambulus*, fig. 3320-3321 ; Herrmann, *Malerei*, pl. xcix-c et ciii-cv.
4. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 56, 4, 6.
5. Wieseler, *Theatergebäude*, Suppl., pl. A.
6. Déchelette, *Vases céramiques ornés*, nos 564, 565 (II, p. 93).
7. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 404 ; III, p. 121 ; IV, p. 350.
8. Cf. Saglio, *op. cit.*, au mot *Bestiae*.

d'utiles indications. Un bas-relief du musée de Narbonne (fig. 462) nous met en présence d'une scène curieuse où des dompteurs se cachent dans des cuves pour dépister leurs ours qui les cherchent [1]. Le centre d'une mosaïque découverte à Radès, en Tunisie, est occupé par une ourse Fedra, qui monte à l'arbre, tandis que son compagnon, l'ours Simplicius, se promène en faisant le beau [2]. A



Fig. 462. — Ours savants.

Pompéi, dans une maison, pour amuser l'œil, lé propriétaire avait fait peindre un singe savant ; un enfant le tient en laisse et l'oblige à danser en le menaçant du fouet [3]. Sur une lampe le potier avait modelé un homme assis entre un singe apprivoisé et un autre animal savant, grimpant à une échelle [4] ; ailleurs [5], c'est un cheval,

1. Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, 609.
2. Merlin, *Mosaïques de Tunisie*, II, Suppl., 511 *a*.
3. Saglio, *op. cit.*, fig. 831.
4. *Ibid.*, fig. 45 ; cf. plus haut, I, p. 690.
5. Saglio, *op. cit.*, fig. 837.



Fig. 463. — Combats de l'amphithéâtre.

debout sur ses pattes de derrière ; à côté de lui le conducteur le tient à la bride, la tête haute. Toutes ces représentations sont des ressouvenirs des spectacles que les bateleurs offraient à la curiosité du public, soit dans les salles de théâtre, soit dans les foires, soit même dans les carrefours des grandes villes.

§ II. — *Amphithéâtre* [1].

1° *Gladiateurs.* Si l'archéologie nous a conservé des souvenirs assez abondants des représentations théâtrales, à plus forte raison doit-on s'attendre à trouver sur les monuments de toute sorte des

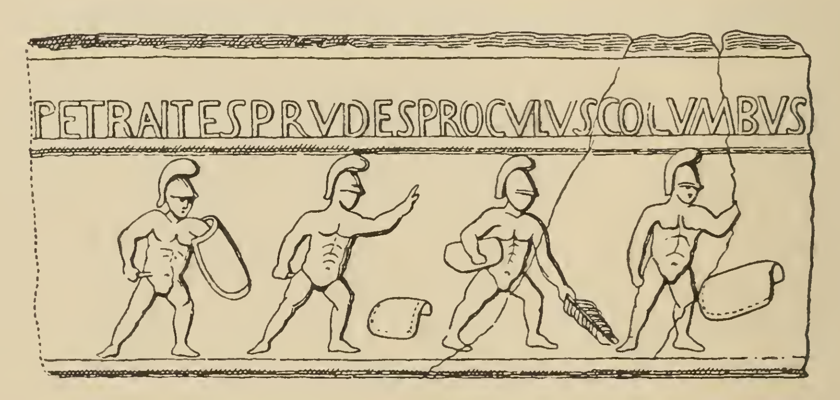


Fig. 464. — Combat de gladiateurs.

allusions figurées aux luttes de l'amphithéâtre, dont la popularité fut bien plus grande encore que celle des spectacles de la scène.

Et, de fait, elles sont innombrables [2]. Ceux qui donnaient des jeux de gladiateurs complétaient souvent leur générosité en faisant peindre sur les parois d'édifices publics, temples, portiques, basiliques, ou même de leurs maisons, les différents épisodes de ces fêtes ; ces peintures ont, naturellement, disparu pour la plupart, sauf quelques rares spécimens, conservés surtout à Pompéi. On peut en juger aussi par certaines mosaïques inspirées des mêmes sujets. Fréquentes sont les représentations sur marbre et sur pierre, ou

1. Sur les représentations relatives aux combats de l'amphithéâtre et les renseignements qu'elles fournissent, voir surtout P.-J. Meier, *De gladiatura romana quaestiones selectae*, Bonn, 1881, 8° ; L. Friedländer, *Sittengeschichte*, II, p. 529 et suiv. ; Lafaye, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Gladiator*.

2. Liste par catégories dans les travaux cités à la note précédente. Ajouter pour les mosaïques : Gauckler, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Musivum opus*, p. 2115, note 4. Cf. plus haut, p. 126.

même modelées en stuc, comme celles du tombeau d'Umbricius Scaurus, reproduites plus haut (fig. 463), et que nous redonnons ici pour la clarté de ce qui suit ; point de statues, car les gladiateurs étaient tenus pour *infames* et par suite indignes d'un tel honneur — ce qui n'existait ni pour les cochers, ni pour les athlètes —, mais beaucoup de statuettes de bronze destinées à embellir les appartements ou à décorer les meubles. C'était avant tout l'art industriel qui exploitait les sujets relatifs à la gladiature. Ils s'étalaient en zones enveloppantes ou en médaillons isolés sur les vases de métal et de verre, sur la poterie de toute forme : on aimait à retrouver ainsi sur sa table les souvenirs que l'on avait rapportés de l'amphithéâtre [1] ; de même pour les lampes dont on s'éclairait : les sujets comme celui que reproduit notre fig. 361 sont répétés à l'infini par les artisans. Pour en augmenter l'intérêt, ils écrivaient au-dessous ou au-dessus des personnages les noms des gladiateurs dont la réputation universelle demeurait célèbre à travers les âges : un *Petraites* que le Trimalcion de Pétrone avait en si haute estime [2] et qui, avec son camarade *Prudens*, agrémente des verreries trouvées en France (fig. 464) [3], un *Spiculus*, qui était en faveur auprès de Néron [4], un *Columbus* contemporain de Caligula [5]. Naturellement ces figurations se répètent avec une monotonie traditionnelle : pour l'ordinaire l'un des deux gladiateurs nous est présenté gravement blessé et levant un doigt pour implorer le peuple, suivant l'usage, et obtenir la vie (fig. 361, 463 à 465). Il y a pourtant des scènes qui sortent de la banalité absolue ; il en est ainsi de celles qui sont empruntées à la vie des écoles de gladiateurs. Là, sous la conduite de maîtres éprouvés (*doctor*), d'habitude anciens gladiateurs eux-mêmes, les recrues apprenaient l'escrime, s'exerçaient à tirer sur



Fig. 465. — Peinture de Pompéi d'après Thédenat (I, fig. 53).

1. Voir plus bas ce qui sera dit de certains vases provenant de la vallée du Rhône.
2. *Satyr.*, 52 et 71.
3. Espérandieu, *Épigraphie romaine du Poitou et de la Saintonge*, Paris, 1889, 8°, p. 364. Cf. Morin-Jean, *La verrerie antique*, p. 190.
4. Suet., *Ner.*, 30.
5. Id., *Calig.*, 54.

un pieu planté en terre [1], puis, lorsqu'ils étaient plus expérimentés, à lutter les uns contre les autres. On a signalé plusieurs fois des scènes de ce genre : elles se caractérisent, suivant l'opinion générale, par la présence, à côté des combattants, d'un personnage vêtu d'une simple tunique et d'un léger manteau et tenant à la main une baguette (*rudis*) [2] : tantôt il se jette entre les adversaires pour les séparer avant qu'aucun soit gravement atteint, tantôt il se précipite pour empêcher le vaincu d'être mis à mal par le vainqueur (fig. 466) [3].



Fig. 466. — *Doctor* intervenant dans une lutte de gladiateurs.

Mais le plus grand intérêt de cette série de documents est de mettre sous nos yeux le costume des gladiateurs. Ceux-ci se divisaient, en effet, en un certain nombre de spécialités que différenciaient leur manière de combattre, conséquence nécessaire des armes dont ils se servaient.

Les **samnites**, dont les images se rencontrent fréquemment, se reconnaissent à une armure très pesante (fig. 463 à 465) : bouclier long et de forme incurvée (*scutum*), jambière (*ocrea*) de cuir soutenue de métal et souvent ornementée ; cette jambière protégeait soit les deux jambes, soit la jambe gauche seule. Le bras droit, armé d'un glaive (*gladius*), était recouvert d'une manche métallique. Tout le corps restait nu, sauf au milieu, où un pagne se rattachait à un ceinturon. Il est établi aujourd'hui que les « samnites » prirent sous l'Empire des noms spéciaux, suivant le genre d'adversaires qu'ils devaient combattre : le *secutor* ou *contraretiarius* était

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 3572.
2. *Ibid.*, fig. 3572, 3581 et 3595 ; Héron de Villefosse, *Monuments Piot*, II, p. 95 et suiv.
3. D'après un vase d'argent de Reims (Héron de Villefosse et Thédenat, *Les trésors de vaisselle d'argent*, p. 89).

le gladiateur opposé au rétiaire, l'*hoplomachus*, celui qui se mesurait avec le thrace; *secutor* et *hoplomachus* avaient donc à peu près le même costume, celui des samnites. Il en est de même du *provocator*, sauf que, pour ce dernier, le glaive semble avoir été remplacé par une lance.

Le **rétiaire** portait un attirail de pêcheur: un grand filet dont il cherchait à envelopper son adversaire (fig. 467) [1] et un trident. Le bras gauche était garni d'un brassard et l'épaule gauche protégée par une pièce de métal montante (*galerus*), qui mettait l'encolure à l'abri des coups d'épée (fig. 467 et 468) [2].

Le **thrace** se distingue par un petit bouclier rond ou carré



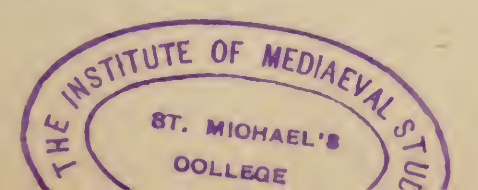
Fig. 467. — Rétiaire et *secutor*.

(*parma*), par un sabre à lame courte et recourbée (*sica*), parfois coudée vers le milieu. Comme les diverses espèces de gladiateurs il est pourvu d'un brassard défensif, au bras droit, d'un ceinturon et d'un pagne; les jambes sont pourvues d'*ocreae* (fig. 463) [3].

Le **murmillo** paraît avoir été armé d'un glaive et d'un *scutum*, coiffé d'un casque bas, qui ne couvre pas la figure, et sans jambières. On n'en connaît que fort peu de représentations certaines [4].

Des autres sortes de gladiateurs nous savons moins encore; le *dimachaerus* était muni de deux épées, le *veles* d'un javelot garni d'une courroie qui servait à le lancer, l'*essedarius* combattait du haut d'un char, le *laquearius* usait d'un lasso pour immobiliser son adversaire. Certains gladiateurs étaient montés: le

1. Mosaïque de Rome, aujourd'hui à Madrid (Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3581).
2. Vase trouvé à Colchester (*Rev. arch.*, 1895, I, p. 218).
3. Saglio, *op. cit.*, fig. 3583.
4. *Ibid.*, *op. cit.*, fig. 3585, 3586.



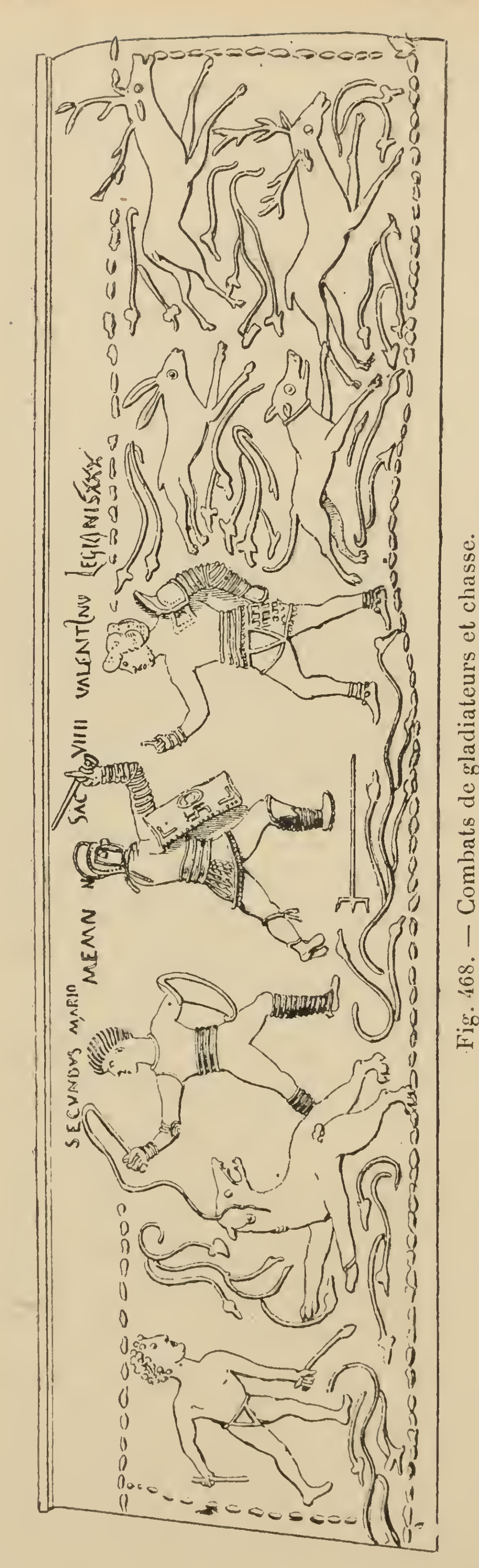


Fig. 468. — Combats de gladiateurs et chasse.

tombeau d'Umbricius Scaurus (fig. 463) nous en fournit un exemple : on remarquera le casque à aigrette et à large visière des deux cavaliers, leur bouclier rond, leur brassard au bras droit et leur lance ; les jambes sont nues.

Les *paegniarii* [1], qui figurent sur certains monuments, appartiennent à un genre différent : leur rôle était d'égayer le peuple entre deux combats sanglants ; leurs armes consistaient en bâtons et en fouets ; un petit bouclier leur permettait de parer les coups (fig. 468).

Toutes ces armes sont réunies sur des panneaux peints de Pompéi, qui ornaient la salle d'honneur de l'école de gladiateurs [2]. On sait que dans ce même édifice ont été découvertes des armes très richement décorées, qui sont parmi les plus belles pièces du musée de Naples [3] ; c'étaient des armes d'apparat, telles que les gladiateurs en portaient, par exemple, dans les défilés solennels qui précédaient les représentations, ou qu'on en distribuait aux vainqueurs [4].

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3589.
2. Saglio, *op. cit.*, fig. 3570. Voir aussi le second registre du bas-relief (fig. 463).
3. Salle des objets d'argent.
4. Bonne reproduction dans Gusman, *Pompéi*, p. 174 et suiv., et dans Saglio, *op. cit.*, fig. 3574.

On rattache à la gladiature, sous le nom de *tesserae gladiatoriae*, de petits monuments de forme caractéristique. Ce sont des bâtonnets en os ou en ivoire percés à leur extrémité d'un trou, par où passait un ruban, destiné à les porter suspendus au cou. Sur chacune des quatre faces était gravée une inscription ; on y lit le nom d'un personnage, généralement un esclave, le mot *spectavit* ou *spectat* écrit souvent en abrégé (SP), enfin une date indiquée par le jour, le mois et l'année consulaire. Les plus anciens remontent à l'époque de Sylla, les plus récents à celle de Domitien ; ils proviennent à peu près tous d'Italie. L'usage de ces petits monuments est tout à fait incertain. Les uns y voient des certificats de congé donnés à des gladiateurs émérites, les autres des diplômes accordés à ceux que l'on chargeait non plus de combattre, mais de surveiller les exercices des recrues (*spectator*). Assez récemment on a proposé d'y reconnaître des certificats destinés à des malades qui, étant venus consulter Esculape dans un temple, y auraient vu en songe la divinité et reçu ainsi d'elle une consultation [1].

2° *Chasses* [2]. Sur le tombeau d'Umbricius Scaurus (fig. 163) aussi bien que sur le vase de Colchester reproduit plus haut (fig. 168) nous voyons représentés, à côté des gladiateurs, des animaux et des bestiaires ; c'est qu'en effet les Romains se plaisaient autant à regarder des chasses que des combats sanglants. Les *venationes* eurent lieu au cirque jusqu'à la fin de la République ; sous l'Empire elles se donnèrent plus souvent dans l'amphithéâtre ; à cette époque un spectacle (*munus gladiatorium*) normal comprenait une *venatio*.

Les animaux qui y figuraient étaient soit des animaux féroces (*bestiae dentatae*), sangliers, ours, panthères, lions, etc., soit des herbivores (*herbaticae*). Tantôt on les faisait attaquer par des chasseurs exercés, armés de javelots, de lances ou d'épées, qui les frappaient de loin ou de près ; c'étaient, comme les gladiateurs, des gens de métier, formés dans des écoles ; certains poussaient même l'habileté jusqu'à faire des acrobaties en face de leurs futures victimes et à jouer avec eux, avant de les frapper [3]. Tantôt le spectacle consistait en combats entre les animaux eux-mêmes ; on

1. Cf. R. Cagnat, *Cours d'épigraphie*, 4e éd., p. 367.
2. Cf. Friedländer, *Sittengeschichte*, II, p. 390 et suiv. ; Lafaye, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Venatio*.
3. Saglio, *op. cit.*, fig. 7376.

lâchait ensemble, par exemple, un taureau et un éléphant, un lion et un tigre, ou même tout un troupeau des espèces les plus diverses, que des valets excitaient à coups de fouets ; ou l'on faisait poursuivre des lièvres, des cerfs, des gazelles, par des lévriers. L'art industriel affectionnait ces sujets qui permettaient de décorer des zones entières avec des défilés d'animaux [1].

Nous avons dit un mot plus haut [2] des cages, destinées aux bêtes, qu'on aménageait dans le sous-sol des amphithéâtres et des procédés employés pour les amener au niveau de l'arène au moment voulu.

§ III. — *Cirque.*

Plus encore que les combats de gladiateurs, les courses de chars excitaient l'intérêt des Romains ; le peuple poussait même l'amour de ces spectacles jusqu'à la passion, à tel point que les empereurs en firent, on le sait, un moyen de gouvernement. Le nombre des représentations figurées relatives au cirque serait, à défaut de toute autre, une preuve de cette engoûment [3]. Elles ne sont pas rares dans les bas-reliefs, en particulier sur les sarcophages [4] ; mais elles sont surtout fréquentes sur les pavements de mosaïques, où la variété des couleurs, en insistant sur les détails, donne au document une valeur toute particulière [5] : les plus importantes sont celles de Lyon (fig. 469) [6], de Barcelone (id.) [7], de Gerona [8], de Carthage [9] et de Gafsa [10]. La comparaison de ces différents tableaux permet des précisions que nous chercherions vainement ailleurs.

Nous avons indiqué (t. I, p. 204) quel était le plan des cirques ; nous n'avons pas à y revenir. Nous le retrouvons esquissé sur la

1. Liste des principales représentations de *venationes* dans Saglio, *Dict. des Ant.*, t. V, p. 709.
2. T. I, p. 202.
3. Enumération de ces représentations dans Hübner, *Annali*, XXXV (1863), p. 136 et suiv. ; cf. XLII (1870), p. 236, note 1.
4. Plus haut, t. I, p. 667 et fig. 352.
5. Liste donnée par Gauckler dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Musivum opus*, p. 2115, note 4. Cf. plus haut, p. 127.
6. Artaud, *Mosaïque représentant les jeux du cirque*, Lyon, 1806 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 1523.
7. Hübner, *Annali*, XXXV (1863), p. 135 et suiv. ; Saglio, *op. cit.*, fig. 1520.
8. De Laurière, *Bull. monumental*, LIII (1887), p. 135 et suiv.
9. L.-A. Constans, *Rev. arch.*, 1916, I, p. 247 et suiv.
10. *Mosaïques de Tunisie*, 321.



1 2

Fig. 169. — 1. Mosaïque de Lyon. — 2. Mosaïque de Barcelone.

mosaïque de Carthage, qui indique, de plus, tout autour de l'arène, au-dessus des spectateurs, un *velum* parfaitement distinct : « Des cordes transversales, allant d'un bord à l'autre du *velum*, se répartissent à intervalles égaux sur toute la périphérie ; en outre un câble divise le *velum* en deux parties dans le sens de la longueur. Le mosaïste a marqué d'une façon très apparente les trois points d'attache des cordes transversales : on pouvait de la sorte, en les tirant ou en les relâchant, plier ou déployer la tente. Cette manœuvre se faisait sans doute à l'aide de poulies suspendues à des mâts qui se dressaient au sommet du mur d'enceinte [1]. » Ce *velum* ne couvre que trois des côtés de l'édifice ; le quatrième pré-

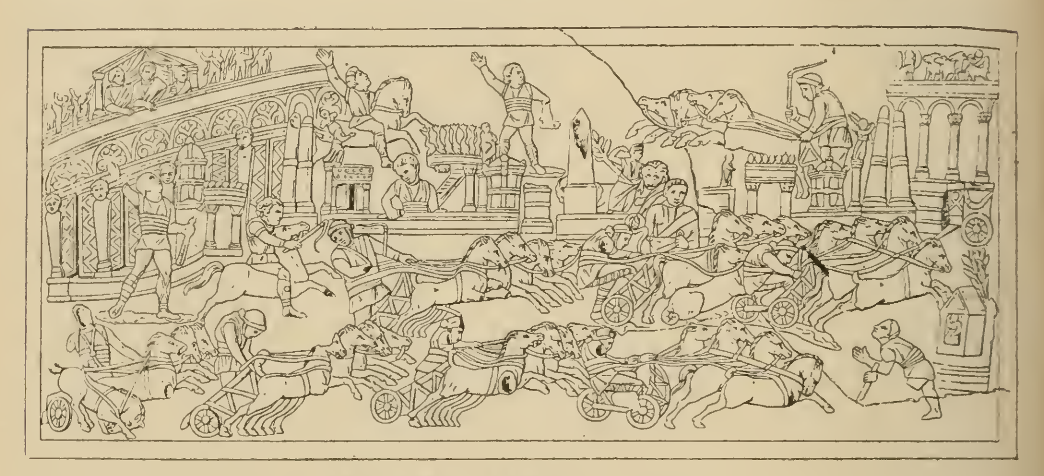


Fig. 470. — Relief de Foligno.

sente la série des gradins percée de sept *vomitoria*. Sur certains monuments, ce ne sont pas les gradins qui sont figurés, mais les spectateurs assis les uns au-dessus des autres.

Presque tous montrent les écuries (**carceres**), en nombre variable suivant l'importance des cirques ou l'espace dont disposait l'artisan ; elles sont réparties en deux groupes égaux entre lesquels s'ouvre le couloir d'entrée de l'édifice. Les portes sont à claire-voie ; des piliers, couronnés pour l'ordinaire d'hermès, séparent la façade de chaque remise de sa voisine [2]. Au-dessus du couloir d'entrée était aménagée la loge du président des jeux, représentée en détail par les reliefs, celui de Foligno par exemple [3] (fig. 470), et

1. Constans, *loc. cit.*, p. 251.
2. Cf. Saglio, *op. cit.*, fig. 1519.
3. *Annali*, XLII, 1870, pl. L et M ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 45, 3.

par les mosaïques de Lyon et de Gerona. De ce côté pénétrait dans l'arène la procession solennelle, qui précédait les jeux et où défilaient, à la suite du fonctionnaire organisateur de la fête, les cochers sur leur char, les cavaliers, le personnel du cirque, les corporations religieuses avec les images des dieux et des déesses, et tout le mobilier sacré [1].

C'est également pour la connaissance des détails de la **spina**, appelée aussi *euripus*, quand elle se composait, comme on le voit sur la mosaïque de Lyon, de longs bassins remplis d'eau, que les documents figurés sont importants. A chaque bout s'élevait une borne (**meta**), haute base demi-circulaire, surmontée de trois cônes qui se terminaient par une boule. Au milieu se dressait un obélisque (fig. 469 et 470), à l'imitation de celui qu'Auguste avait établi dans le grand cirque et consacré au Soleil ; de part et d'autre étaient placés les dauphins et les boules en forme d'œuf (*ova*) qui servaient à compter les tours de piste faits par les chars ; ils étaient disposés sur des bandes de pierre supportées par des colonnes ; bien qu'ils fussent régulièrement sept, parce que chaque course comportait sept tours, leur nombre varie suivant les monuments et le caprice des artisans.

La *spina* était décorée d'autres objets encore :

1° Des statues de divinités : Cybèle sur un lion — car, depuis qu'on avait institué en son honneur les *ludi Megalenses*, les courses de chars étaient placées sous ses auspices —, Minerve (mosaïque de Gerona), Hercule (mos. de Barcelone), Saturne (mos. de Gerona), le bœuf Apis (id.) ;

2° Des autels ;

3° Des statues de la Victoire, des enseignes, des prisonniers enchaînés, des trophées d'armes ;

4° Des édicules où les uns veulent reconnaître des chapelles, d'autres ces *falae*, sur la destination desquelles on est mal renseigné [2].

Pour compléter la scène, les représentations figurées nous montrent les évolutions des chars. Tantôt ceux-ci sont accumulés dans la partie inférieure du tableau, tantôt ils sont répartis en deux registres, les uns au-dessus, les autres au-dessous de la *spina* qu'ils encadrent. Toutes les péripéties de la lutte sont rappelées : à côté des chars en pleine vitesse, que les auriges mènent le fouet

1. Image dans Saglio, *op. cit.*, fig. 1528, d'après un sarcophage.
2. Cf. Saglio, au mot, et Constans, *loc. cit.*, p. 255.

à la main, penchés sur leur attelage, lui lâchant les rênes ou le retenant, il y en a de culbutés ; les chevaux s'abattent, les conducteurs sont renversés, les voitures se retournent tandis que le vainqueur se dirige à une allure calme vers le président des jeux pour recevoir sa couronne, ou, agitant la palme, regagne au petit trot les *carceres*.

Les noms des cochers et ceux des chevaux ou du moins de l'un d'entre eux, le plus important, le dernier de tous à gauche (*funalis*, cheval de volée attaché par une corde en dehors du timon), sont bien souvent écrits à côté des sujets, les noms de chevaux parfois à l'ablatif.

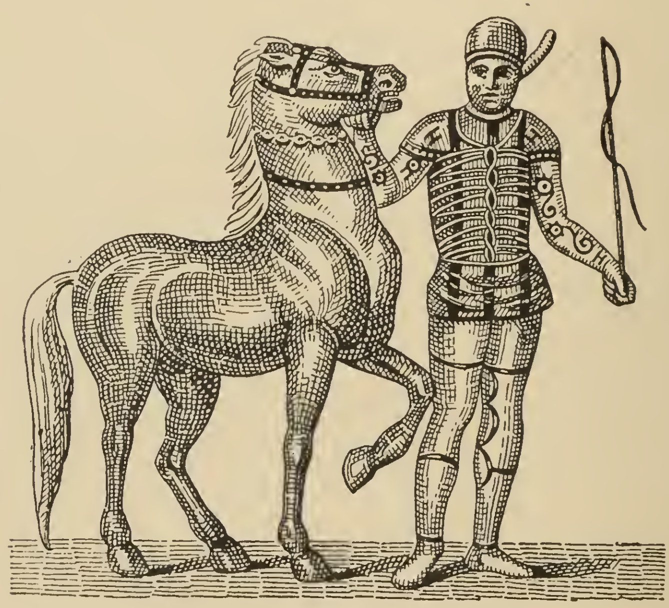


Fig. 471. — Cocher du cirque.

Enfin, autour des coureurs s'agite tout le personnel secondaire : des cavaliers, vêtus comme les cochers, galopent auprès des chars, encourageant les auriges par des gestes et des cris, entraînant les chevaux ; des valets, le fouet en main, excitent les attelages ; des palefreniers s'avancent au-devant d'eux, porteurs d'une amphore ou d'un récipient plein d'eau, et s'apprêtent à humecter les narines des coursiers et à refroidir les roues brûlantes des chars. Tout ce monde est animé, lève les bras, acclame le vainqueur.

Les différents documents dont il vient d'être question nous fournissent des renseignements précis sur le costume des auriges et le harnachement des chevaux ; ce ne sont point les seuls que l'on

puisse consulter à cet égard. La vogue des jeux du cirque était telle que l'image des cochers célèbres figurait partout : leurs statues se dressaient aux abords des cirques, sur les places publiques, dans les thermes, et sur le piédestal on faisait graver la liste de leurs victoires ; leurs portraits ornaient les pavements des maisons et des édifices publics, décoraient les lampes, les verres, les objets usuels de toute nature, offerts au public par les marchands avisés.

Nous donnons comme spécimen (fig. 471) un groupe emprunté à une mosaïque provenant d'une villa romaine de la *via Cassia*, qui appartenait sans doute à un Septimius Geta[1] ; elle est divisée en quatre cadres, chacun d'eux occupé par la représentation d'une des quatre factions du cirque, figurée sous les traits d'un aurige, que caractérise la couleur de son costume. Tous ces auriges sont vêtus d'une tunique courte, sans manches, qui ne descend pas au dessous du bas-ventre : les manches collantes qui cachent les bras appartiennent à un vêtement de dessous, une sorte de justaucorps ; les jambes sont couvertes de braies ; l'une d'elles est protégée en outre par une jambière. Pour le cocher de la faction blanche, la casaque est blanche à bordures rouges et bleues ; blanches aussi les braies et les bottines ; les manches sont galonnées de rouge ; le cocher de la faction verte a une casaque verte à galons rouges, des manches jaune pâle rehaussées de rouge et de vert ; celui de la faction bleue, une casaque bleue coupée de galons rouges, des manches jaune clair avec ornements rouges et bleus ; enfin celui de la faction rouge, une casaque rouge bordée de blanc avec manches jaunes à dessins rouges. La taille est serrée dans un large réseau de bandes de cuir qui diminuaient le volume du corps et soutenaient les reins ; c'est dans ce corselet que les cochers plaçaient un couteau, dont ils pouvaient se servir, en cas d'accident, pour couper les rênes où ils auraient été emprisonnés. La tête est enveloppée d'un casque d'étoffe, cerclé de fer, de même couleur que la tunique et orné d'un petit panache sur le côté ; il était retenu en place par une jugulaire. Ailleurs le panache unique est remplacé par deux ailettes ; sur les fig. 469 et 470 les cochers ont une calotte sans aucun ornement.

Quant aux chevaux, leur cou est entouré de brides et de têtières chargées d'amulettes, suivant un usage dont nous possédons de

1. Caetani-Lovatelli, *Antichi monumenti illustrati*, Rome, 1889, 8°, p. 145 et suiv. (extrait des *Atti della Accademia dei Lincei*, 3e série, VII (1881).

nombreux exemples. Les cochers eux-mêmes portaient, attachés à leurs vêtements ou pendant sur la poitrine, des préservatifs de cette nature.

On sait que les chevaux de course étaient fournis, en dehors de l'Italie, par certaines provinces, Grèce, Espagne, Afrique ; il y avait là de grands haras, sources de revenus importants pour leurs propriétaires. Une mosaïque de Tunisie nous en offre un tableau plein de vie, où poulains et juments s'ébattent dans un pâturage [1] ; le domaine appartenait à un certain Sorothus.

Les éleveurs étaient très fiers de leurs écuries et aimaient à en



Fig. 472. — Chevaux de course.

faire représenter les sujets les plus célèbres sur les pavements de leurs habitations ; les animaux y sont figurés attachés à leur râtelier ou en liberté, richement harnachés, avec un camail qui leur enveloppe l'encolure, avec un panache ou une palme sur la tête, parfois les jambes entourées de bandelettes, la queue au vent ou, au contraire, troussée, les crins solidement réunis par des rubans [2]. A côté de chacun d'eux le nom est inscrit et l'on y joint parfois des devises élogieuses pour célébrer leurs qualités [3]. Sur leurs croupes, des signes ou un nom au génitif indiquent l'écurie ou le propriétaire (fig. 472) [4].

Les courses de chars étaient souvent coupées par des exercices

1. *Mosaïques de Tunisie*, 126.

2. Cf. Lt Bernard, *Le cheval dans les mosaïques de l'Afrique du Nord* (*Bull. arch. du Comité*, 1906, p. 29).

3. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1535 ; *Bull. du Comité, loc. cit.*, pl. xx.

4. Mosaïque de Sousse (*Mosaïques de Tunisie*, 124).

équestres qui reposaient l'attention du public en variant l'intérêt : des cavaliers parcouraient l'arène montés sur deux chevaux lancés au galop et sautaient alternativement de l'un sur l'autre ; d'où leur nom de **desultores** [1] ; d'autres accomplissaient des tours de voltige : ils se couchaient sur le dos de leur monture, ils se tenaient debout sur la croupe, ils se suspendaient par une jambe pour se redresser en pleine course, toutes acrobaties que reproduisent chaque jour les écuyers de nos cirques modernes. Une mosaïque découverte dans le sous-sol du palais Farnèse à Rome [2]



Fig. 173. — *Desultores.*

(fig. 173) nous fait assister à ce genre de spectacle. Les Amours qui, sur une mosaïque d'Utique conservée au musée du Louvre, se livrent à de joyeux ébats, montés sur des dauphins en guise de chevaux, sont également des *desultores* [3].

§ IV. — *Jeux gymniques.*

Les jeux gymniques, spécialement les luttes d'**athlètes**, furent surtout en honneur chez les Grecs ; mais ces spectacles n'étaient pas inconnus des Étrusques et des Romains de la République : à cette époque ils se donnaient surtout dans les cirques. Sous l'Empire, les lutteurs se produisaient plutôt dans les stades [4] et aussi dans les thermes.

La représentation la plus complète que l'on possède d'athlètes [5] romains est fournie par une célèbre mosaïque, trouvée dans les

1. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot ; cf. fig. 1537.
2. Le Blant, dans les *Mélanges de Rome*, VI (1886), p. 327 et pl. IX.
3. *Mosaïques de Tunisie*, 910.
4. Cf. plus haut, t. I, p. 207.
5. Cf. Saglio, dans le *Dict. des Ant.*, au mot *Athleta*.

thermes de Caracalla [1]; on y voit vingt athlètes en pied et vingt-six en buste. Chacun d'eux porte les attributs qui caractérisent sa spécialité : les discoboles, un disque ; les jeteurs de lances, trois lances. Les pugilistes sont de jeunes hommes imberbes, dont la tête, coiffée de cheveux courts, est surmontée d'un petit toupet central (*cirrus*), inconnu des athlètes grecs (fig. 474). Le corps, entièrement nu, montre des muscles puissants, les formes respirent la vigueur et surtout la brutalité. Les pugilistes, ainsi que nous l'avons dit, ont les bras entourés d'un gant très particulier auquel on donnait le nom de ceste (**cestus**) [2]; on le retrouve sur tous les monuments relatifs aux athlètes de cette espèce et tout particulièrement sur la magnifique statue grecque, actuellement au musée des Thermes, à Rome, qui a été découverte dans les bains de Constantin [3]. Ce gant ne laissait libre que l'extrémité des doigts ; il couvrait, d'autre part, tout l'avant-bras, auquel il était fortement rattaché par des courroies (fig. 475). Au niveau de la naissance des doigts était fixé un triple anneau de cuir, fort épais, dont les différents éléments se reliaient l'un à l'autre par des lanières et des agrafes. Ce casse-tête était recouvert extérieurement de bossettes de métal qui en augmentaient la puissance.


Fig. 474. — Athlète romain.


Fig. 475. — Main armée du ceste.

1. Cf. plus haut, fig. 408.
2. Cf. de Ridder, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Pugilatus*.
3. S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 550, n° 10 ; cf. p. 549, n. 6. Cf. Hülsen, dans les *Röm. Mitth.*, IV (1889), p. 175 et suiv.

CHAPITRE III

AGRICULTURE — INDUSTRIE — COMMERCE

SOMMAIRE. — I. Objets d'alimentation : pain, vin, huile. — II. Vêtement.

L'agriculture, l'industrie, le commerce romains nous sont connus par des sources diverses ; au premier rang se placent les témoignages écrits des auteurs, des codes, des inscriptions ; il ne saurait en être question dans cet ouvrage que par occasion. Les documents archéologiques, auxquels nous devons nous attacher spécialement, ne leur cèdent en rien ni pour le nombre, ni pour la variété : ce sont ou des représentations figurées, qui nous montrent l'ouvrier à son travail et le marchand à son comptoir, ou des outils de métier ; ce sont aussi des instruments de toute sorte qui nous sont parvenus en nature et qui remplissent les vitrines de nos musées. Outils et instruments feront l'objet d'un paragraphe spécial ; quant aux scènes que reproduisent les bas-reliefs et les peintures, nous avons eu l'occasion d'en parler plus haut avec quelque détail [1] ; pour éviter des répétitions inutiles, nous invitons le lecteur à se reporter à ce qui en a été dit. D'autre part, nous ne pouvons pas passer en revue ici tous les métiers et toutes les industries dont l'archéologie nous a gardé le souvenir, d'autant plus que les renseignements qui se tirent d'un grand nombre de monuments figurés ne sortent pas de la banalité ou manquent de précision technique. Nous insisterons seulement sur quelques points particulièrement importants [2].

§ Ier. — *Objets d'alimentation.*

Les objets d'alimentation fondamentaux, leur préparation, leur vente ont inspiré de nombreuses représentations.

1. Cf. t. I, p. 675 ; t. II, p. 121.

2. Sur les représentations de métiers, voir surtout O. Jahn, dans les *Berichte der kön. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, XIII (1861), p. 291 et suiv., et les différents articles du *Dict. des Ant.*, de Saglio, spécialement l'article *Mercator*. Les volumes II et III des *Reliefs* de M. S. Reinach renferment un grand nombre de scènes de la vie industrielle et commerciale.

1° *Pain.*

Labourage. Semailles. Moissons. — Nous avons reproduit à la fig. 354 l'image d'un laboureur : il tient d'une main la charrue qu'il guide et de l'autre dirige avec un aiguillon le couple de bœufs qui constitue l'attelage; à côté de lui, mais dans un autre tableau, se voit un cultivateur qui pioche la terre et brise les mottes. Les autres scènes de labour qu'on pourrait citer ne sont guère différentes ; tel nous apparaît le laboureur de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal [1] ; la seule variante est qu'il marche à gauche, au lieu de s'avancer vers la droite. Et, de fait, il était difficile de figurer la chose autrement.

Sur cette même mosaïque, en avant du laboureur, se tient debout un homme, très légèrement vêtu, avec un panier sur le bras gauche; la main droite est élevée au-dessus de la tête : c'est le semeur qui jette au vent le grain qu'il a puisé dans la corbeille. Les anciens semaient d'ordinaire à la volée.

La moisson a été représentée plus d'une fois par le ciseau ou la couleur, par cela même qu'elle caractérise l'Été dans la figuration si fréquente des Saisons et qu'elle a pris une valeur propre dans la symbolique funéraire païenne et surtout chrétienne.

On voit sur les monuments l'application d'une méthode que les agronomes romains ont recommandée : le blé ne devait pas se couper d'après eux au ras du sol, mais seulement à mi-hauteur, ou même au-dessous de l'épi, de façon que la paille restât en place jusqu'à ce qu'elle fût brûlée ou fauchée dans une seconde opération. L'épi était donc emporté, comme un fruit quelconque, dans des corbeilles, et le chaume seul mis en gerbe. On employait aussi pourtant le procédé usité aujourd'hui [2].

Mouture. — Après avoir cueilli les épis et les avoir battus, il fallait écraser le grain et le réduire en farine. Le pilon manœuvré dans un mortier fut l'instrument primitif dont on se servit, et l'on continua à s'en servir dans les maisons modestes ; mais dans les autres et chez les fabricants de pain et de pâtisserie, il fut rem-

1. *Mosaïques de Gaule*, 246; Lafaye, dans la *Rev. arch.*, 1892, I, p. 322 et suiv.

2. Bottari, *Sculture e pitture sagre*, Rome, 1737, f°, t. I, en tête de la p. 1. Autres scènes de moisson : Saglio, *Dict. des Ant.*, 5979 (soldats moissonnant); sarcophage d'Annius Octavius Valerianus (plus haut, fig. 354) ; mosaïque de Saint-Romain-en-Gal; Bottari, *op. cit.*, pl. XLVIII et LV ; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, *pitture*, pl. LV, etc.

placé avantageusement par la **meule** : meule à main ou meule tournée par un animal [1]. La meule à main, la plus simple, consiste en deux pièces superposées, l'une, celle du dessous, fixe, l'autre mobile et tournant sur la précédente à l'aide d'une poignée ; la pression exercée par la pierre supérieure, combinée avec la friction, réduisait le blé en farine. Le spécimen dont nous donnons l'image à la fig. 476 a été trouvé dans les fouilles du camp de Saalburg [2].

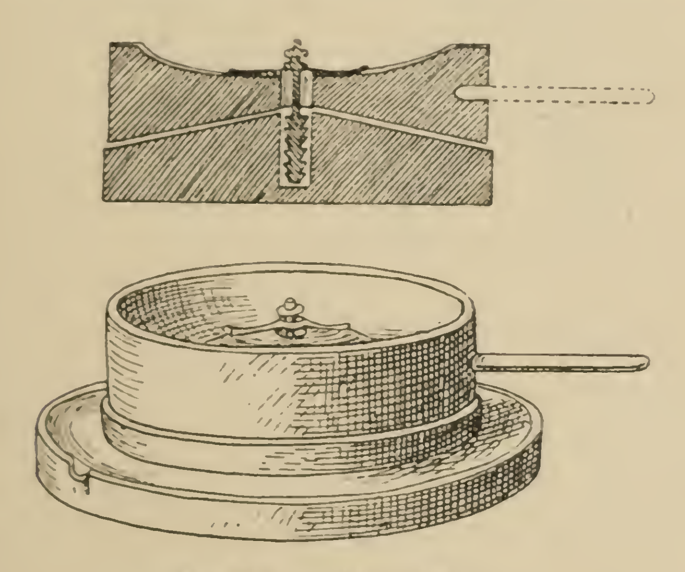


Fig. 476. — Meule a main.

Les meules plus puissantes, celles dont on a découvert à Pompéi de nombreux modèles en place [3], présentaient un autre aspect : elles ressemblent à un sablier. Deux parties les composent : le gîte (*meta*) et le moulin (*catillus*). Le gîte affecte la forme d'un cône massif, muni à son sommet d'un pivot de fer et reposant sur une base solidement fixée à terre ; le moulin, essentiellement mobile, est fait de deux cavités coniques en entonnoir, opposées par le sommet ; la partie supérieure recevait le grain, qui s'échappait petit à petit dans la partie inférieure, emboîtée sur la *meta*, au moyen de trous ménagés au fond du récipient, et était écrasé par la rotation des deux surfaces (fig. 477). La farine s'amassait autour du soubassement. Parfois le moulin était surmonté d'un

1. Voir l'article *Mola* dans le *Dictionnaire* de Saglio (A. Baudrillart) ; L. Lindet, dans la *Rev. arch.*, 1900, I, p. 17 et suiv. ; Blümner, *Technologie*, I, p. 23 et suiv. (avec la liste des représentations connues de lui).
2. Jacobi, *Das Romerkastell Saalburg*, pl. XXVII.
3. Cf. Mazois, *Pompéi*, II, p. 57 et suiv. ; pl. XVIII, XIX.

autre cône plus petit, disposé dans l'axe de l'appareil : il servait de premier entonnoir, d'où le blé s'écoulait lentement dans le *catillus*,

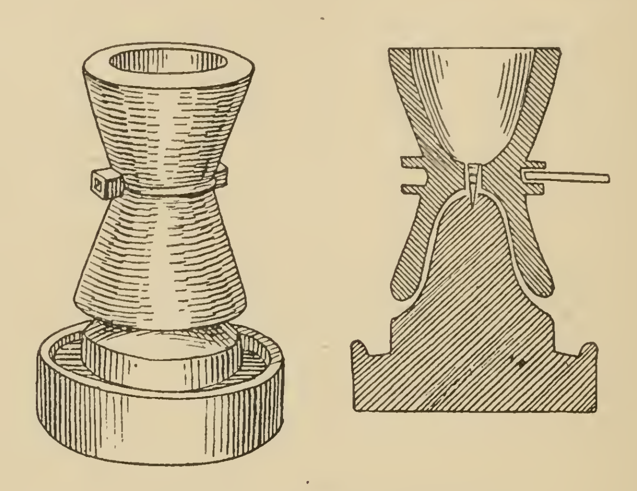


Fig. 477. — Meule romaine.

ce qui assurait la marche régulière de l'opération. Comme ce dernier cône était de bois, on n'en a jamais trouvé d'exemplaire dans les fouilles ; le souvenir en a été conservé très nettement sur plusieurs monuments [1]. Au point de jonction des deux parties du *catillus*, des oreilles carrées, percées de trous, recevaient des bras de leviers, que des hommes faisaient mouvoir en les poussant devant eux ou qu'une bête de somme, cheval ou âne, mettait en action. Quand les moulins à traction animale étaient de grande dimension, on les garnissait d'une forte armature de bois, comme le montrent certains bas-reliefs. Le plus instructif, très connu, d'ailleurs, appartient à un sarcophage du Vatican (fig. 478) : « La partie supérieure du *catillus* était encadrée par une pièce de bois transversale et deux pièces qui, descendant le long de la paroi du *catillus*, venaient se raccorder au levier horizontal, soit dans l'intérieur même de l'oreille de pierre, soit extérieurement. Dans le soliveau horizontal était fixée une pièce

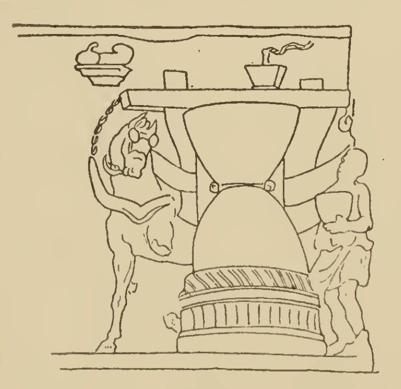


Fig. 478. — Moulin à traction animale.

1. Sarcophages (Reinach, *Reliefs*, III, p. 235, 1 ; p. 313, 3 ; p. 403, 3 ; p. 404, 3). Tombe (*Ibid.*, II, p. 232, 1). Mosaïque de Saint-Romain-en-Gal.

de fer verticale, qui y était maintenue soit par une béquille cordée sur le soliveau, soit par une goupille transversale. La pièce de fer verticale entrait directement dans un trou creusé au sommet de la *meta*. La meule supérieure était donc suspendue en équilibre, par cette pièce de fer sur la *meta*; et il suffisait d'un effort relativement faible pour lui communiquer le mouvement de rotation[1]. »

En pareil cas, la bête avait les yeux couverts d'œillères, afin de lui éviter le vertige. Tout autour de la meule le sol de la pièce était pavé, ce qui offrait plus de résistance au sabot de l'animal. On a noté le fait à Pompéi dans les différentes boulangeries découvertes.

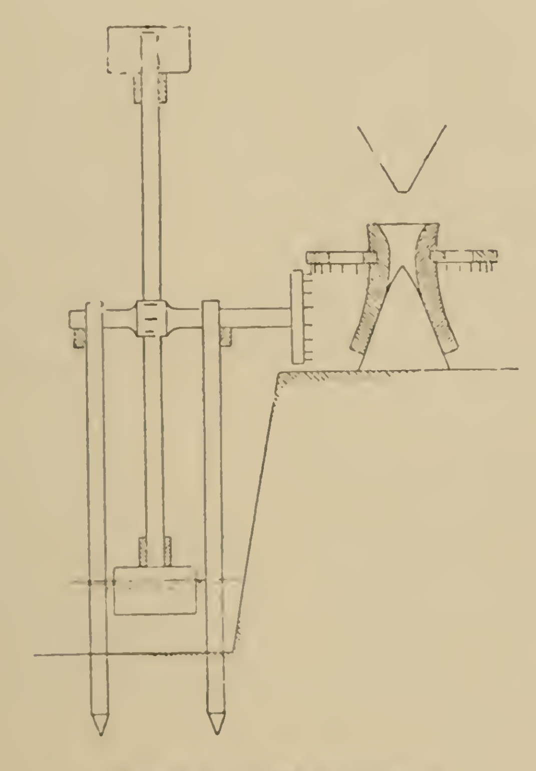


Fig. 179. — *Mola aquaria.*

Les meules dont il vient d'être question étaient dites *manuariae* ou *manuales* si elles étaient mues à bras d'homme, *asinariae* ou *jumentariae* quand on y attelait des ânes ou des chevaux. Certains auteurs et, en particulier, Vitruve[2] mentionnent encore les *molae aquariae*, où le mouvement était communiqué au *catillus* par une

1. Lindet, *Rev. arch.*, *loc. cit.*, p. 23.
2. Vitruve, X, 5.

roue à aubes. Une trémie suspendue au-dessus de la meule envoyait le grain dans l'appareil. Le croquis reproduit au dos (fig. 479)[1], emprunté à Choisy, fait comprendre ce système où la roue, actionnée par l'eau, transmet par deux renvois d'engrenage le mouvement à une meule conique.

Pétrissage. Cuisson. — La farine ainsi obtenue était mélangée de levain et additionnée d'eau pour permettre de la pétrir. Le pétrin, dont il a été trouvé à Pompéi plusieurs exemples, se composait d'une table de pierre ou d'une planche posée sur des jambages en maçonnerie [2]. Il existait aussi des machines à pétrir dont certaines maisons pompéiennes nous ont gardé le souvenir. C'étaient de grandes cuves cylindriques en pierre. Une forte pièce de bois, armée de palettes, y était fixée au fond sur une monture en fer ; à la partie supérieure elle était munie d'une barre transversale qui permettait de la mettre en mouvement soit à bras d'homme, soit par

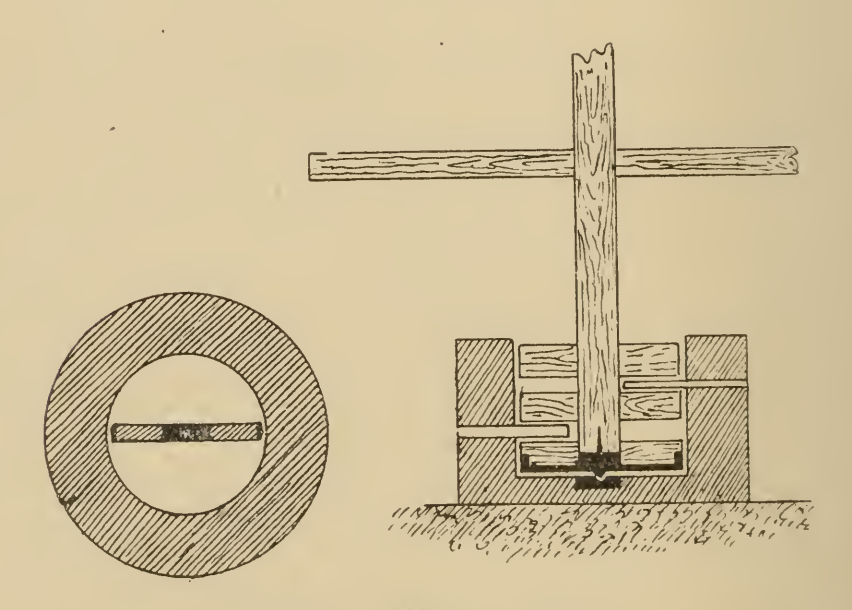


Fig. 480. — Machine à pétrir.

traction animale. Mau a proposé, d'après l'étude des restes existants, une reconstitution de la machine : nous la donnons à la fig. 480. Les palettes, évoluant avec plus ou moins de vitesse autour de la tige centrale, malaxaient la pâte et l'amenaient peu à peu à l'état voulu. Des trous percés dans le cylindre à des hauteurs variables

1. Choisy, *Vitruve*, IV, pl. LXVIII, fig. 2.
2. Voir Mau, *Röm. Mitth.*, I (1886), p. 45 et suiv.



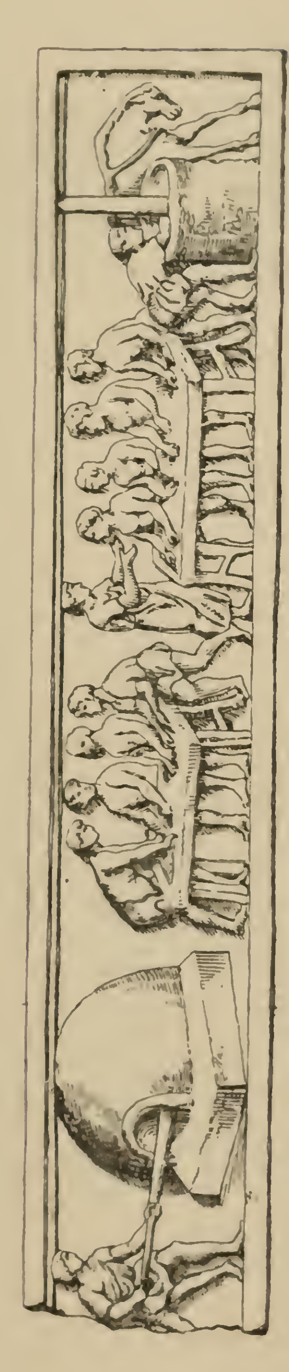


Fig. 481. — Préparation du pain (Tombeau d'Eurysacès).

donnaient passage à des fiches faisant saillie à l'intérieur; on n'en connaît pas bien la raison d'être. Le tombeau d'Eurysacès présente



Fig. 482. — Pains trouvés à Pompéi et à Herculanum.

Fig. 483. — Marchand de pains. Dessin de Gusman.

un pétrin de cette sorte, tourné par un âne; celui qui figure sur le sarcophage d'Octavius Valerianus était mû par des hommes.

Après quoi la pâte, dûment préparée, recevait sur une table oisine la forme voulue pour le pain [1]. La plus fréquemment doptée parait avoir été celle d'une boule ou encore d'une alotte sphérique divisée sur toute sa surface par des côtes semblables à celles des melons. Ainsi étaient façonnés les pains découerts en grand nombre à Pompéi, carbonisés, à l'intérieur des fours ù ils cuisaient au moment de l'éruption, soit dans la *casa del orno*, soit dans d'autres maisons, par exemple dans celle de Pansa. .e dessin de la fig. 482, exécuté par M. Gusman [2] d'après les origiaux conservés au musée de Naples, est des plus probants. On emarquera qu'un de ces pains, qui provient, lui, d'Herculanum, est arqué du nom de l'esclave qui l'a fabriqué : *Celer, Q. Grani Veri ervus*. La même forme caractérise la plupart des pains vendus par marchand que représente une peinture de Pompéi (fig. 483) [3].

La dernière opération était la cuisson; elle se faisait dans des ours dont nous avons déjà décrit plus haut [4] l'aménagement.

2° *Vin* [5].

Production. — Les représentations de vignes sont extrêmement réquentes sur les monuments. Les unes, de beaucoup les plus ombreuses, sont purement ornementales : la souplesse des branches, forme élégante des feuilles et des grappes fournissaient au sculpeur, au peintre, au mosaïste des motifs gracieux qui pouvaient, à olonté, meubler un petit espace ou se développer sur une grande urface ; d'autres possédaient, en outre, une valeur symbolique : les aïens et ensuite les chrétiens en ont fait grand usage sur leurs sarophages et dans leurs peintures. Pour les premiers la vigne était ne allusion aux doctrines dionysiaques ou à la profession du éfunt [6] ; aux seconds elle rappelait le Christ, dont les disciples sont es rameaux, tandis que le raisin fait allusion à la nourriture spiriuelle des fidèles. D'autres représentations enfin, plus rares mais

1. Voir pour toutes ces opérations le monument du boulanger Eurysacès *Monumenti*, II, pl. LVIII), notre fig. 481 ; Reinach, *Reliefs*, III, p. 235). Cf. plus aut, fig. 355.
2. *Pompéi*, p. 262.
3. *Ibid.*, p. 263.
4. T. I, p. 243 et fig. 125 ; cf. fig. 481.
5. Cf. Marquardt, *La vie privée*, II, p. 69 et suiv. ; R. Billiard, *La vigne dans antiquité*, Lyon, 1913, 8° ; Jardé, dans le *Dict. des Ant.*, de Saglio, au mot *'inum* avec toute la bibliographie du sujet).
6. Plus haut, t. I, p. 616.

moins banales, nous retracent des scènes de la vie réelle. Tous ces documents doivent être utilisés par nous.

Les Romains ont connu plusieurs façons de gouverner la vigne, suivant qu'ils la gardaient voisine du sol ou l'obligeaient de grimper. Les vignes rampantes existaient surtout dans les climats sujets aux grands vents, l'Afrique et la Narbonnaise, patrie du sirocco et du mistral; quand on voulait éviter les inconvénients qui résultent du contact immédiat des grappes avec la terre, on se contentait de couper la vigne assez court, de telle sorte que le cep ressemblât à

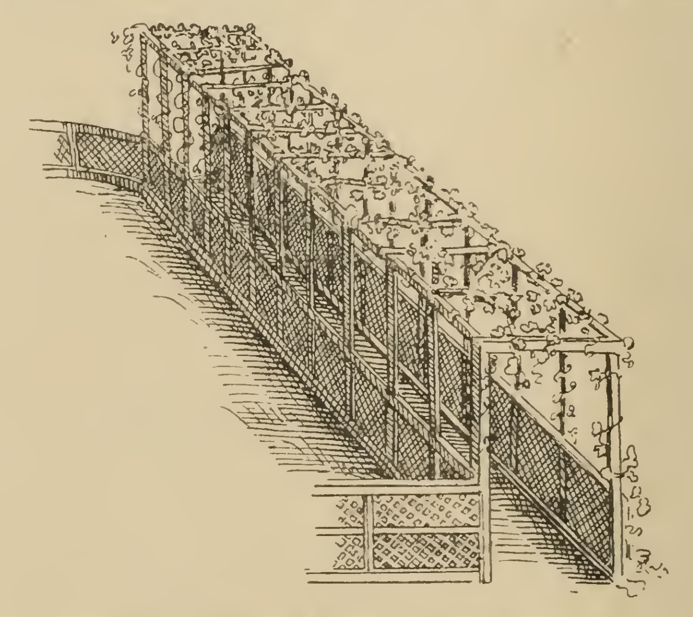


Fig. 484. — Vignes sur tonnelles.

un petit arbre à tige très basse. Ailleurs, on laissait grandir la plante en la soutenant par un ou plusieurs tuteurs : une mosaïque de Tunisie [1] nous montre un champ de vignes où chaque pied s'enroule en cerceaux autour de trois échalas (fig. 420 et 421). Un autre procédé consistait à ficher en terre quatre poteaux qu'on réunissait en haut deux à deux au moyen de traverses ; la vigne grimpait le long des poteaux pour courir ensuite sur les barres transversales; notre fig. 484, empruntée aux peintures du tombeau des Nasonii, fait comprendre le procédé [2]. Cet appareil de soutien, développé et traité au gré de la fantaisie de chacun, se transformait aisément en tonnelles [3] ; on sait combien, de nos jours encore, en Italie, ces *per-*

1. *Mosaïques de Tunisie*, 940.
2. Bartoli, *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasonii*, 1706, f°, pl. xxx. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3904, 3906, 5568.
3. *Ibid.*, fig. 5243, 5567 ; mosaïque de Saint-Romain-en-Gal.

gole sont fréquentes. Enfin — là aussi les survivances actuelles méritent d'être notées — un grand nombre de vignes, et cela pour les crus les plus renommés, comme le cécube et le falerne, étaient soutenues par des arbres. Le plant embrassait le tronc et les sarments, « mariés » aux branches, rayonnaient de l'une à l'autre, étagés jusqu'au sommet. On arrivait ainsi à multiplier les fruits et à augmenter sensiblement la récolte (fig. 185) [1].

Fabrication. — Ce qui vient d'être dit permet de comprendre les différentes scènes de vendange figurées si fréquemment sur les monuments [2] ; tantôt le vendangeur cueille les grappes à la hauteur de sa main, tantôt il est monté sur une échelle ; dans le premier cas, il a affaire à une vigne rampante ou disposée sur échalas, dans le second à une vigne courant sur une tonnelle ou

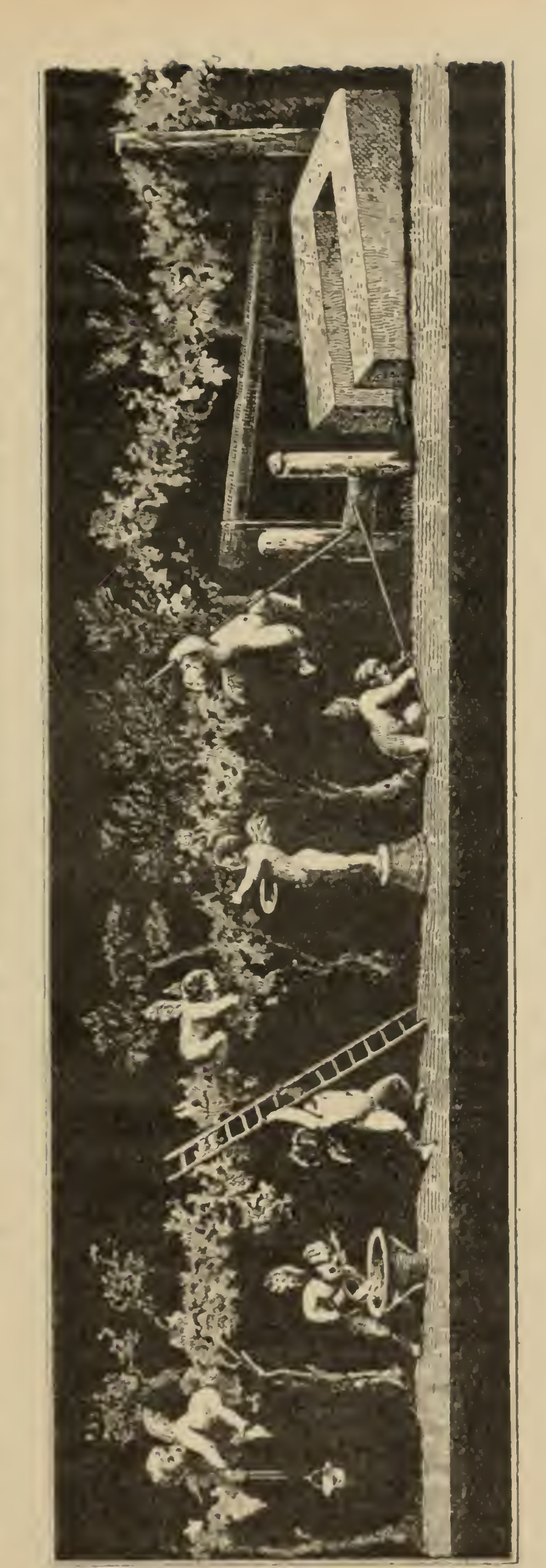


Fig. 185. — Vendange et fabrication du vin.

1. Peinture de la maison des Vettii.

2. Figures dans Billiard, *op. cit.*, fig. 1 (sarcophage), 88 (id.), 135 (mosaïque), 136 (sarcophage), 137 (id.), 145 (id.), pl. IX (peinture), pl. VIII (mosaïque), pl. XIV (sarcophage).

dans des arbres. A côté de lui se voient généralement les paniers où les raisins sont entassés pour être portés au cellier.

Là s'opérait le foulage, première façon donnée à la vendange. Le fouloir, tel qu'il est décrit par les auteurs et que les monuments [1] nous le montrent, était un bassin rectangulaire percé latéralement de trous où étaient engagées des rigoles de maçonnerie ou des tuyaux de terre cuite; ces trous donnaient passage au jus de raisin, qui tombait dans des vases de terre cuite disposés au



Fig. 486. — Intérieur d'un cellier.

bas de la cuve pour le recevoir ou dans des auges de pierre. La scène est représentée au mieux dans la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal (fig. 486). On y voit le cellier, hangar couvert, autour duquel court, au premier étage, une galerie bordée d'une balustrade. Dans la cuve deux hommes, à peine vêtus, se tenant par la main, foulent le raisin en cadence, tandis qu'un troisième joue de la double flûte pour régler leurs mouvements. Dans certains monuments [2], les

1. Cf. Billiard, *op. cit.*, fig. 123, 133, 136, 145, 147 ; pl. XIII et XIV.
2. Exemple : un bas-relief de Venise (Billiard, *ibid.*, fig. 147); cf. aussi fig. 67 et pl. XIII.

fouleurs paraissent munis d'une sorte de béquille, sur laquelle ils s'appuient ; cette canne leur permettait de ne pas perdre l'équilibre au milieu de l'amas gluant et glissant que formait la pulpe de raisin écrasé.

Le foulage achevé, le marc, encore riche en jus, était porté dans des corbeilles au **pressoir** (*torcular* ou *torcularium*). La théorie de cet instrument a été exposée longuement par Caton dans son *De re rustica* ; mais, mieux que tous les textes, les découvertes faites à Boscoreale et dans d'autres fermes voisines de Pompéi [1] en font comprendre l'aménagement [2].

La pièce où les pressoirs de Boscoreale étaient installés se composait, ainsi qu'il a été dit plus haut et que le plan l'indique (fig. 160 R), de trois parties : au centre une aire de terre battue, de même niveau que la cour ; à droite et à gauche, deux plates-formes de 6 mètres en largeur sur 4 mètres en profondeur, un peu plus élevées.

Les plates-formes sont percées chacune de trois trous disposés en triangle, deux en avant de la banquette qui limite la plate-forme, un au fond ; cavités maçonnées, communiquant entre elles dans le sol par un passage souterrain. Dans ces cavités étaient engagés les bâtis de deux pressoirs. Celle du fond recevait une poutre solide (*arbor*), entaillée pour donner passage à l'attache du levier (*prelum*) ; on plantait dans les deux autres deux poutres plus courtes (*stipites*) que reliait un rouleau (*sucula*). Autour de la *sucula* s'enroulait une corde qui enveloppait d'autre part le levier à son extrémité et permettait de l'abaisser vers le sol ; pour augmenter la tension il suffisait de faire virer le rouleau, à la façon d'un cabestan, au moyen de barres engagées dans les trous qui y étaient ménagés [3]. C'est cette opération de force qui est figurée dans une fresque de la maison des Vettii et sur la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal. Des Éros dans la première (fig. 185), des hommes dans la seconde sont suspendus à une longue barre verticale qu'ils attirent à eux de tout leur poids. Au centre de la plate-forme, sous le *prelum*, on plaçait les raisins contenus dans un panier, solidement enveloppé de cordes pour éviter l'éclatement : on disposait par-dessus la charge un plateau de bois qui répartissait également la pression sur toute la surface.

1. Héron de Villefosse, *Monuments Piot*, V, p. 17 ; Pasqui, *Monumenti dei Lincei*, VII, p. 467 ; *Notizie degli Scavi*, 1897, p. 392 et suiv.
2. Le lecteur est prié de se reporter au plan de la villa donné à la fig. 160.
3. Restitution dans Pasqui, *loc. cit.*, fig. 53.

Le sol de chaque banquette, à Boscoreale, est légèrement incliné vers l'intérieur de la pièce et limité par des rigoles; le jus, extrait des corbeilles, venait s'y amasser et, suivant la pente, se déversait pour le pressoir de gauche dans des jarres enfoncées en terre, pour celui de droite dans une citerne voûtée, qui communiquait, d'ailleurs, aussi avec l'autre pressoir.

Cet aménagement peut servir de type : il était le même partout, avec quelques petites différences de détail, sans importance.

L'opération achevée, il fallait remettre le *prelum* en place : on



Fig. 487. — Pressoir à vin et à huile, d'après Gusman.

en attachait l'extrémité libre à une corde, passée d'autre part dans une poulie fixée au plafond et on opérait la traction nécessaire.

Avec le temps, la machine se perfectionna. Pline l'Ancien [1] signale qu'à son époque, et depuis un siècle, certaines exploitations avaient substitué au *prelum* actionné par des cordes et au cabestan un *prelum* manœuvré par une vis (*cochlea*). Un montant vertical, terminé en spires, occupait le milieu du pressoir et s'engageait par le haut dans le levier, qu'on chargeait en outre de corps pesants; en manœuvrant la *cochlea*, on abaissait le levier sur le plateau qui couvrait les raisins et on obtenait une pression graduelle, de plus en plus puissante. En outre, comme, avec ce système, on pouvait employer des *prela* plus courts, le bâtiment où était installé le pressoir pouvait être plus restreint. Nous n'avons gardé aucun spécimen de ce pressoir perfectionné; une presse à étoffes, dont nous parlerons plus loin [2], nous en fournit une représentation très

1. *Hist. nat.*, XVIII, 317.
2. Peinture de la *fullonica* (Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5796, d'après le *Museo Borbonico*, IV, pl. L).

approximative. Toutefois, malgré ses inconvénients, le pressoir à cabestan demeura d'un usage très répandu sous l'empire romain.

Deux peintures presque semblables, découvertes l'une à Herculanum, l'autre à Pompéi dans la maison des Vettii, nous font connaitre un système de pressoir plus modeste, le pressoir à coins, employé également pour l'huile. Entre deux montants sont assujettis des rangs de madriers séparés par d'épaisses planches horizontales. Le tout pèse sur une corbeille pleine de raisins ; le jus s'échappe de l'appareil et tombe dans une cuve. Deux Amours vignerons enfoncent des coins à grands coups de maillet pour augmenter la pression (fig. 487)[1].

Nous avons expliqué ci-dessus[2] ce qu'il advenait du vin à Boscoreale, quand le *torcularium* avait fait son office, comment les ouvriers le puisaient dans la citerne ouverte à leurs pieds et le versaient par une ouverture ménagée à travers la cloison qui séparait le pressoir du couloir voisin ; d'où il était conduit par un système ingénieux de tuyaux à l'intérieur des *dolia*, rangés dans la cave pour le recevoir.

Ces *dolia* dont il sera question plus longuement ailleurs étaient de terre cuite, sans couverte vernissée ; ce qui les laissait poreux et peu propres à contenir un liquide ; aussi, pour parer à cet inconvénient, les enduisait-on intérieurement de poix ; le poissage est recommandé pour le mois de septembre par les calendriers rustiques qui nous sont parvenus ; il est représenté sur un des médaillons de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal.

Pour le transport il fallait avoir recours à des vaisseaux moins pesants, soit des amphores en terre cuite de capacité moyenne, soit des outres comme celle que l'on voit posée sur un char dans une peinture de Pompéi[3], soit des tonneaux en bois. Ces derniers récipients étaient surtout usités dans les pays septentrionaux, où l'on en a découvert plus d'un spécimen[4] et où ils figurent sur de nombreux bas-reliefs funéraires[5], mais ils n'étaient pas inconnus aux pays méditerranéens.

1. Gusman, *Pompéi*, p. 267. Cf. Billiard, *op. cit.*, p. 445.
2. T. I, p. 306.
3. Helbig, 1487 ; même sujet sur un sarcophage du Latran (Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 7514).
4. Par exemple à Mayence (Billiard, *op. cit.*, fig. 170) et à Silchester (*Archaeologia*, LVI, pl. VIII, avec caractères latins gravés dans le bois).
5. Billiard, fig. 69 (Langres), 78 (Augsbourg), 121 (Cabrières d'Aigues — notre fig. 526), 168 (Autun), 180 (Trèves).

Des différentes opérations qu'on faisait subir au vin pour en assurer la conservation ou en modifier le fumet par des manipulations, nous n'avons pas à nous occuper ici; car elles ne relèvent pas de l'archéologie. Il convient seulement de parler de la mise en bouteilles ou plutôt en amphores, les récipients de verre, sans être inconnus aux Romains, étant moins en usage. On commençait par poisser le vase, comme on faisait pour les *dolia*; puis une fois plein, on le bouchait avec un morceau de liège qu'on enduisait de poix et qu'on recouvrait de plâtre ou d'argile; le propriétaire y appliquait un cachet portant son nom et celui de l'esclave chargé de l'opération.

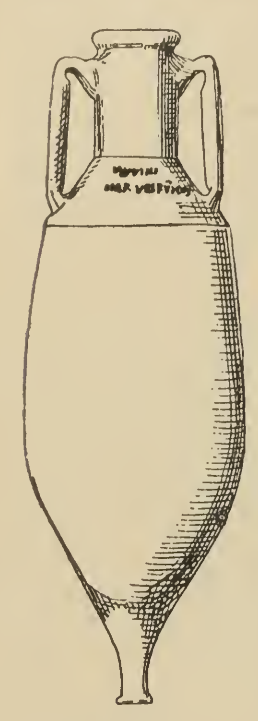


Fig. 488.
Amphore à vin avec inscription.

Chaque amphore recevait ensuite, sur la panse, une indication à l'encre ou une étiquette (*pittacium*); on y consignait la nature du cru, l'année de la récolte ou de la mise en bouteille, le nom du producteur, du commerçant, la capacité du vase et d'autres particularités, indiquées par des lettres dont le sens bien souvent nous échappe. Les renseignements de cette sorte ont été recueillis sur des amphores ou des morceaux d'amphores, principalement à Pompéi[1], à Rome, surtout au mont Testaccio et au camp des prétoriens[2], à Carthage[3]. L'amphore de la fig. 488 provient de Pompéi; on y lit[4]

VESVINI
IMP·VESP·VI·COS·

Elle contenait du vin du Vésuve de l'année 75. A Carthage, les marques suivantes[5] étaient tracées, la première en noir, l'autre en rouge :

a) AB·M·L·ARTIDIO FRON
ET CRESTO

b) VR·III·

1. *C.I.L.*, IV, p. 173 et suiv.
2. *Ibid.*, XV, p. 560 et suiv.
3. *Ibid.*, VIII, p. 2200; cf. *Bull. arch. du Comité*, 1894, p. 94 et suiv.
4. *Ibid.*, IV, 2537 et pl. annexée à la p. 171, fig. XII.
5. *Ibid.*, VIII, 2200, 58.

Le commerce de vin en gros et en détail était très développé dans le monde romain. Pour le connaître il faut recourir aux textes littéraires et aux inscriptions.

Les monuments figurés proprement dits sont moins instructifs.

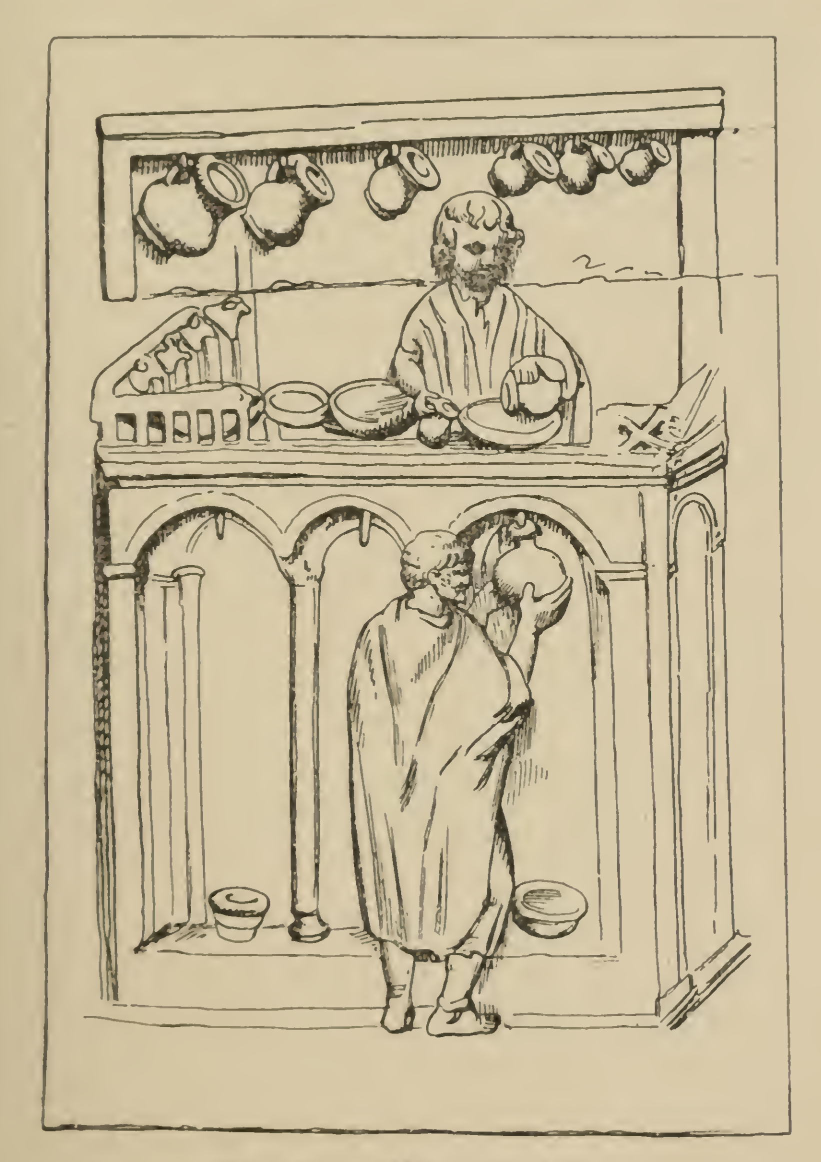


Fig. 489. — Marchand de vin.

Ce qu'ils montrent surtout c'est le transport des amphores ou des tonneaux par chariots sur terre ; sur la mer ou les rivières par chalands et bateaux [1]. D'autres permettent de se faire une idée de ce

1. Bateau chargé d'amphores : Billiard, *op. cit.*, fig. 74 (mosaïque de Medeina) ; *ibid.*, fig. 75 (mosaïque de Tébessa, avec le souhait *Fortuna redux*) ;

qu'étaient les boutiques de marchands de vin au détail, non point tant ces cabaretiers qui abreuvaient dans leur *caupona* toute la clientèle louche des quartiers populeux — il en a été fait mention ailleurs [1], mais les débitants chez qui le consommateur venait s'approvisionner, pour la vie journalière, de vin « à emporter ». Une peinture de la nécropole de Sousse, reproduite à la fig. 407, est très instructive à cet égard ; signalons aussi au musée de Dijon (fig. 489) un marchand derrière un comptoir élevé à balustrade ; la table fait saillie au-dessus d'une niche couronnée de trois arcades [2]. Ce débitant tient de chaque main un pichet ; il en fait couler le contenu dans une mesure, en forme d'entonnoir, qui traverse la table. Le liquide s'en écoule dans un vase à large panse et à goulot étroit, qu'un autre homme, debout au premier plan, soutient des deux mains. D'autres mesures en entonnoir, perforant la table du comptoir, sont indiquées à gauche de la première. Derrière le marchand pendent, accrochés au mur, des pichets de tailles différentes [3].

3°. — *Huile* [4].

L'olivier était aussi cultivé que la vigne dans le monde romain, l'huile aussi abondante que le vin. Les olives fraîches et confites tenaient, comme l'huile elle-même, une place importante dans la nourriture de toutes les classes de la société; l'huile servait aussi à l'éclairage et alimentait ces lampes d'argile ou de bronze dont il a été trouvé des milliers de spécimens ; elle était également employée dans les thermes, où l'on en faisait une grande consommation pour se frotter le corps du haut en bas après le bain. L'archéologie nous apprend surtout comment on la fabriquait.

Quand la cueillette était faite, on transportait les olives dans la pièce réservée à l'opération. Les fouilles des fermes ensevelies dans la région pompéienne au cours de l'éruption de 79 et les ruines des

ibid., fig. 80 (peinture des Catacombes) ; *ibid.*, fig. 63 (barque chargée de tonneaux sur le Rhin — plus bas, p. 306) ; *ibid.*, fig. 121 (chaland avec tonneaux halé par des hommes sur le bord d'une rivière, notre fig. 526). Cf. Héron de Villefosse, *Bull. arch. du Comité*, 1918, p. 50 et suiv.

1. T. I, p. 240.

2. Espérandieu, *Bas-reliefs*, IV, 3608.

3. Bas-relief mutilé, au même musée, qui semble pareil, *ibid.*, 3469.

4. Cf. l'article *Olea* dans le *Dict. des Ant.* de Saglio (M. Besnier), et Blümner, *Technologie*, I, p. 328 et suiv.

campagnes africaines nous fournissent sur la question des renseignements précieux.

La partie de la villa de Boscoreale qui était aménagée pour la fabrication de l'huile se composait de deux pièces juxtaposées, formant un tout. Elles portent les lettres X et Y dans le plan donné par nous à la fig. 160. Chacune d'elles avait sa destination particulière, qui correspondait aux deux phases de la manipulation. Le traitement de l'olive comportait en effet un décorticage et un pressage. Le décorticage était rendu nécessaire par la présence au centre du fruit d'un noyau au goût âpre qu'il fallait se garder d'écraser pour conserver au liquide toute sa saveur; de plus la pulpe elle-même contenait un principe amer (*amurca*) que l'on utilisait surtout comme engrais. On commençait donc par soumettre le fruit à un frottement qui le désagrégeait : on le versait dans une cuve où l'on faisait tourner un ou plusieurs disques de pierre. L'appareil le plus simple est celui que montre un sarcophage d'Arles[1] : c'est une meule, en forme de roue, montée sur un essieu « lui-même relié à un arbre vertical, maintenu d'un côté par la cuve, de l'autre par un collier. Une barre horizontale, actionnée

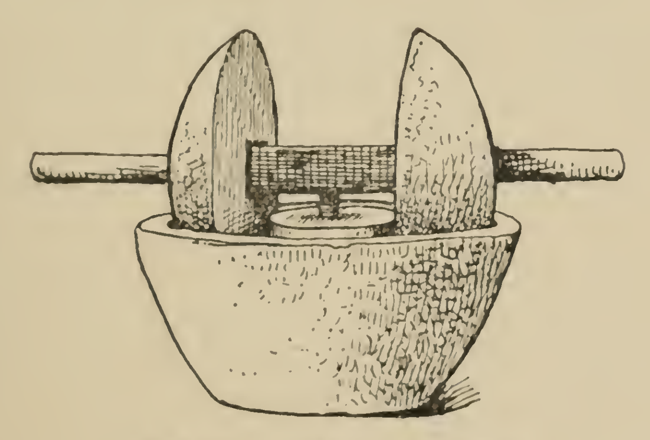


Fig. 490. — Moulin à olives.

par deux petits personnages, fait tourner l'arbre et la meule ». Ce décortiqueur (**trapetum**) avait été perfectionné : la formule du dernier modèle a été donnée par Caton et les trouvailles, notamment celle de la villa de Boscoreale (fig. 490), confirment pleinement la description de cet auteur. Il était fait d'une base carrée, en maçonnerie où s'encastrait une cuve hémisphérique (*mor-*

1. Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 176.

tarium). Au centre s'élevait une courte colonne appelée *miliarium* qui supportait les axes des meules (*orbes*). On donnait à celles-ci la forme de calottes sphériques, dont la convexité épousait les contours du *mortarium* sans y adhérer. Au haut du *miliarium* était fixée une tige de métal, dénommée *cupa*, qui s'engageait dans une longue barre de bois. Cette barre passait comme un essieu dans le centre des meules et servait à les mettre en action. Elles recevaient

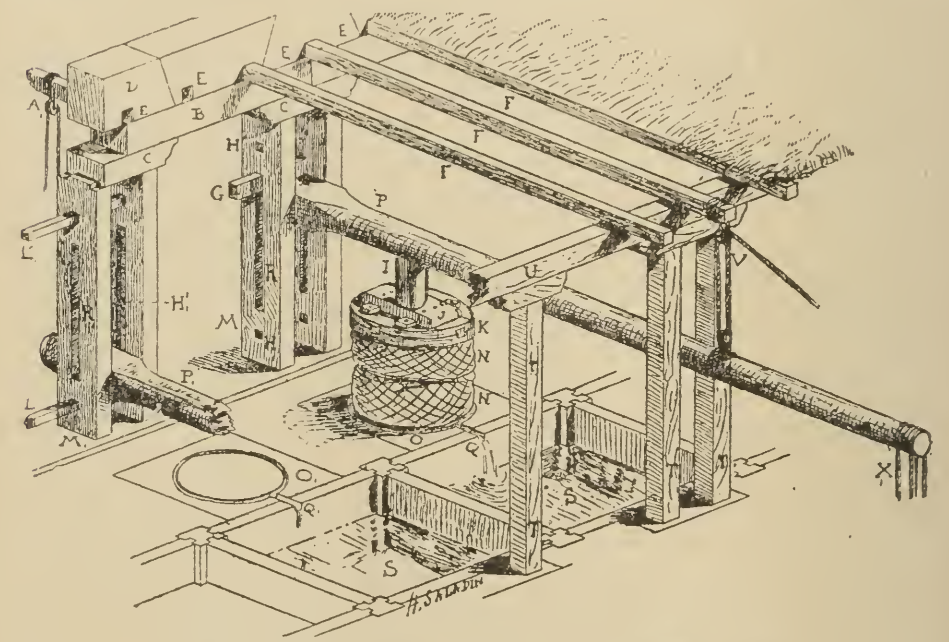


Fig. 491. — Pressoir à huile, d'après M. Saladin.

ainsi un double mouvement : mouvement circulaire autour du *miliarium*, mouvement rotatif autour de leur axe, ce qui avait pour résultat d'écraser la pulpe sans briser le noyau, les roues étant suspendues de façon à n'être en contact ni avec les parois de la cuve, ni avec le *miliarium*.

Cette première opération terminée, il restait à soumettre la pulpe écrasée à une pression suffisante pour en exprimer l'huile pure qui y restait. Ceci se passait dans une seconde pièce, le *torcularium*, caractérisée par la présence d'un ou plusieurs pressoirs. Le pressoir à huile se construisait comme le pressoir à vin décrit plus haut. Il est inutile de répéter ce que nous avons dit à ce sujet; il suffira d'insister un peu sur les ruines d'établissements de cette sorte qui ont été signalées en Tunisie, en Algérie et en Tripolitaine, pour en faire ressortir la valeur archéologique. Dans ces pays le voya-

geur rencontre très souvent, perdus dans la campagne, deux montants de pierre, réunis au sommet par un linteau, et percés à différentes hauteurs de trous qui les traversent; en avant, quand elles ne sont pas cachées par la terre ou la végétation, se voient des pierres plates creusées de rigoles circulaires aboutissant à des cuves. Tantôt ces paires de montants sont isolées, tantôt elles se présentent au nombre de deux, trois et plus, juxtaposées. En pareil cas on est en présence d'une de ces exploitations agricoles, comme il en existait tant en Byzacène et dans le sud de la Numidie. M. Saladin [1] a étudié à Choud-el-Battal un de ces ensembles formé de six pressoirs alignés. La restitution qu'il a proposée de l'appareil figure ci-contre (fig. 491), avec la légende explicative que nous lui empruntons [2]. M. Gsell, de son côté [3], a décrit une huilerie de même importance fort bien conservée encore, sise à Bir-Sgaoun, dans la région de Tébessa ; les pressoirs y occupaient le fond d'une immense salle, longue de 20 mètres et large de 18 ; le reste servait de magasins et contenait les meules à décortiquer les olives.

M. Saladin a admis, dans son croquis, que les fruits soumis à la presse étaient enfermés dans des paniers ; il est fort possible, comme on l'a supposé en présence d'une grosse cuve cylindrique, percée de trous, trouvée en Tunisie, à Thala [4], que dans certaines fabriques les paniers aient été remplacés par des claies de pierre. Il n'est guère douteux non plus, que la presse à vis signalée ci-dessus à propos de la fabrication du vin, remplaçât aussi, dans les exploitations mieux outillées, le pressoir à cabestan.

1. Rapport de mission (*Arch. des missions*, 3e série, t. XIII), p. 125 et suiv., et fig. 218, 219.

2. « Le premier se compose de quatre poteaux verticaux M T, ici deux en pierre M et deux en bois T, surmontés de forts poitrails. Dans l'entre-deux des quatre poteaux du pressoir est engagée par ses deux extrémités une poutre mobile P. L'un de ses bouts est retenu à une hauteur qu'on fixe à volonté (des barres L, L', glissées dans les ouvertures H, limitent sa course haut et bas). Des coins G, enfoncés progressivement dans les rainures R, la fixent dans des positions successives à mesure que le plateau K s'abaisse; l'autre bout X monte au moyen de câbles, passant dans des poulies; la presse descend par la traction exercée au point X par un treuil. En s'abaissant elle agit sur un poteau vertical, I, placé très près de l'extrémité où elle est retenue à une hauteur fixe. Ce poteau appuie sur un fort plateau K. Celui-ci s'ajuste sur une aire de maçonnerie où se placent les cabas de jonc à claire-voie N, contenant le marc à presser : le liquide s'écoule par les rigoles Q, Q dans les bassins S. Quand la presse est au bout de sa course, on la relève par les poulies et les cordes A et V. »

3. *Monuments de l'Algérie*, II, p. 29 et suiv. Cf. fig. 89 et 90, pl. LXXV, LXXVI.

4. *Bull. de la Direction de l'Agriculture de la Régence de Tunis*, 1897, p. 36 et pl. I.

Le *torcularium* de Boscoreale contenait, outre la presse et le *trapetum*, un mobilier accessoire qu'il faut énumérer : d'abord une vasque divisée en deux parties par une cloison verticale ajourée; elle servait au décantage de l'huile à la façon de ces citernes de dépuration citées plus haut (I, p. 88 et 89); l'huile passait peu à peu du premier compartiment, où elle arrivait toute trouble au sortir du pressoir et déposait la majeure partie de ses impuretés, dans le second ; puis un bassin rectangulaire en maçonnerie bien cimenté, réservoir où le liquide achevait de se décanter; enfin, un certain nombre de grandes jarres en terre cuite à forte panse et plates du fond, telles qu'on en a rencontré à Pompéi et dans toutes les parties du monde romain [1].

L'huile étant aussi employée que nous l'avons dit, il devait exister un nombre de marchands en détail considérable. On se fera une idée de la façon dont leurs boutiques étaient installées en se reportant à celle qui a été fouillée à Pompéi en 1852 sur la voie de Stabies [2]. Le comptoir de marbre, où adhérait encore le pied d'un vase de bronze, était percé de huit cavités occupées par des jarres de terre cuite; on y a recueilli au fond des olives et des résidus d'huile; une grande jarre isolée gisait dans un coin de la pièce. On a constaté dans un autre la présence d'une petite citerne en maçonnerie où le négociant puisait la marchandise mise en réserve.

Les amphores qui servaient au transport de l'huile portaient souvent, comme les amphores à vin, des inscriptions peintes, indiquant leur contenu. Sur un vase trouvé sur le Quirinal [3] on lit :

OLEI COMMVNIS P·II
VSIBVS CELLARI SEVERI
DE FVNDO BVOGENSI

Olei communis p(ondo) II; usibus cellari(i) Severi; de fundo Buogensi; ce qui précise le poids d'huile enfermé dans le récipient, le nom du propriétaire auquel elle était destinée et la localité où elle avait été fabriquée.

Il en était de même, au reste, pour d'autres produits très répan-

1. Voir une série de jarres de cette sorte dans Thédenat, *Pompéi*, II, p. 124, fig. 67.
2. Overbeck, *Pompeji*, p. 384.
3. *C. I. L.*, XV, 4807.

dus dans le monde romain, le *garum*, nommé aussi *liquamen*, sauce de poisson, faite avec les intestins du scombre, et les sauces semblables, l'*hallex* et la *muria*.

§ II. — *Le vêtement.*

Parmi les industries relatives à la fabrication des vêtements, la seule véritablement pour laquelle l'archéologie fournisse des renseignements un peu techniques est celle des foulons [1]. C'est, au reste, une industrie qui avait reçu un grand développement à



Fig. 492. — Foulage d'étoffes.

cause de la nature même du costume romain : la toge pour les hommes, la *palla* pour les femmes, qui utilisaient de grandes draperies, souvent blanches. Aussi les ruines de Pompéi nous ont-elles conservé les restes de plusieurs établissements de cette sorte. L'un d'eux, la grande *fullonica* de la rue de Mercure, a été signalée plus haut [2] ; nous avons même donné une vue de l'intérieur (fig. 126). On y a découvert, outre l'installation même du matériel, une série de peintures où son emploi est relaté par le pinceau (fig. 406).

Le filage et le tissage des étoffes de laine n'étaient pas sans salir plus ou moins la matière première ; il fallait donc d'abord les nettoyer. Pour enlever toute souillure on les entassait dans des

1. Blümner, *Technologie*, I, p. 157 et suiv. ; A. Jacob, dans le *Dict.* de Saglio, au mot *Fullonica*.
2. T. I, p. 243.

cuves pleines d'eau mélangée de substances alcalines et de cette argile, propre au dégraissage, qu'on appelait *creta fullonica*; puis on les foulait au pied d'un mouvement rythmique, représenté sur une peinture de la maison des Vettii (fig. 492)[1] et sur un bas-relief du musée de Sens[2]. Le tissu, ainsi lavé et feutré, on le cardait afin que les bouts de laine formant duvet à la surface et emmêlés les uns aux autres pussent être tondus régulièrement[3]. On employait pour cet office une brosse hérissée d'épines ou de piquants de hérisson; dans la même peinture de la maison des Vettii, un Éros se livre à cette opération (fig. 406)[4], dessinée pareillement sur un des panneaux de la *fullonica* de Pompéi ; l'étoffe y est figurée blanche avec un bord de pourpre ; elle était, ainsi qu'on le voit, suspendue à une tringle et peignée de haut en bas. Après quoi, pour faire disparaître les dernières taches et relever l'éclat des couleurs, surtout du blanc, on exposait le tissu à des fumées sulfureuses : on les étendait sur une cage d'osier, cintrée en haut, à claire-voie, sous laquelle on faisait brûler du soufre. Le personnage de la fig. 406 l'apporte sur son dos, surmontée d'une chouette, attribut de Minerve, la patronne des foulons ; le vase qu'il tient de la main gauche est le réchaud.

Il ne restait plus alors qu'à donner un apprêt au tissu et à le mettre sous presse pour le plier. Une presse de cette sorte est représentée par une des peintures de la *fullonica* : elle est faite de deux tablettes superposées ; celle de dessous, fixe, recevait la pièce d'étoffe, celle de dessus, mobile, étant manœuvrée entre deux montants par des vis qui permettaient d'augmenter ou de réduire la pression[5].

1. *Monumenti dei Lincei*, VIII, fig. 52 ; Gusman, *Pompéi*, p. 264, auquel la figure est empruntée.
2. Espérandieu, *Bas-reliefs*, IV, 2768.
3. *Ibid.*
4. Gusman, *loc. cit.*
5. Saglio, fig. 5796.

CHAPITRE IV

OUTILS ET INSTRUMENTS DE MÉTIERS

Il est absolument impossible d'énumérer et de décrire avec quelque détail les outils agricoles ou industriels romains dont des représentations ou des spécimens sont parvenus jusqu'à nous ; on en trouvera la mention dans les dictionnaires, en particulier dans celui de Saglio, auquel il suffira de renvoyer ici d'une façon générale [1]. Tout au plus peut-il être de quelque intérêt de les répartir par catégories, en indiquant les noms latins que portaient les plus répandus d'entre eux. On doit, d'ailleurs, ajouter que les outils romains, découverts dans toutes les parties de l'Empire et conservés dans les collections publiques et privées, reproduisent les formes usitées encore de nos jours : les désigner par le nom moderne sera en spécifier suffisamment la figure.

Nous prendrons comme base de classification celle qui a été adoptée pour les collections du musée de Saint-Germain. Nous distinguerons donc :

a) Les outils agricoles [2], dont le principal est la **charrue** (*aratrum*). Sous sa forme la plus simple c'est une pièce de bois recourbée (fig. 354), composée de deux parties, un manche (*stiva*) avec manette transversale (*manicula*) où le laboureur pose la main pour diriger la charrue ; et un sep (*dens*, *dentale*), que l'on armait d'un soc en fer (*vomer*, *culter*). Dans cette pièce double était fixé un age, auquel étaient attelés les animaux de trait ; deux oreilles (*aures*), disposées à la partie postérieure du sep, rejetaient et entassaient de part et d'autre du sillon la terre retournée par l'instrument.

Autres outils : herse (*traha*, *plostellum*), rouleau (*cylindrus*), faux, faucille, serpette (*falx*), fourche (*furca*, *bidens*), rateau (*pecten*, *raster*, *rastellum*), hache (*dolabra*), bêche (*pala*, *bipalium*),

1. Cf. aussi Grivaud de la Vincelle, *Arts et métiers des anciens*, Paris, 1819, f° ; Blümner, *Technologie* ; Champion, *Rev. arch.*, 1916, I, p. 211 et suiv. ; Sal. Reinach, *Catalogue illustré des ant. nat. au château de Saint-Germain-en-Laye*, Paris, 1917, 8°, p. 257 et suiv. Pour les outils de métiers découverts à Pompéi, voir Ruesch, *Guida di Napoli*.

2. Reinach, *Catalogue*, fig. 278 et 279.

sarcloir (*sarculum*, *runco*), binette (*rutrum*), hoyau (*capreolus*), etc.

b) Les outils pour terrassiers [1] : pelle, pic et pioche (*pala*, *raster*, *dolabra*).

c) Les outils pour le travail du bois [2] : ciseau à froid (*scalprum*), hache, hachette, herminette (*securis*, *ascia*), marteau (*martiolus*), maillet à tête de bois (*malleus*), scie (*serra*, *serrula*), lime (*scobina*), vrille (*terebra*, *furfuraculum*), gouge (*perforaculum*), rabot (*runcina*), pied de biche, tenailles (*forceps*), équerre (*norma*), règle (*regula*), cordeau de charpentier (*linea*), niveau avec fil à plomb (*libella*), fil à plomb (*perpendiculum*), compas (*circinus*).

d) Les outils pour le travail de la pierre [3] : les mêmes qu'au paragraphe précédent, mais plus forts, et, en outre, pic et pioche (*ascia*, *acisculus*), demoiselle pour pilonner le sol (*fistuca*, *pavicula*), truelle (*trulla*) ; pince pour soulever les pierres (*vectis*). C'est dans cette catégorie qu'il faut placer les **machines élévatoires** (*machinae tractoriae*) : palans, chèvres, bigues, manœuvrées parfois par des roues à échelons ou hydrauliques [4], dont Vitruve nous a donné la théorie [5], et que certains monuments figurés nous représentent [6].

e) Les outils pour le travail des métaux [7] : enclume (*incus*), marteau à grosse tête de fer (*marcus*, *marculus*), pinces et tenailles (*forceps*), lime (*lima*) [8].

f) Les outils pour la fabrication des étoffes : quenouille (*colus*), fuseau (*fusus*), peson du fuseau (*verticillus*) ; **métier à tisser** (*tela*) avec ses différentes parties : la traverse supérieure (*jugum*), les différents bâtons, rouleaux, traverses (*arundo*, *insubulum*, *scapus*), les pesons, en pierre ou en argile, de forme conique ou pyramidale, percés d'un trou à la partie supérieure, qui tiennent les fils tendus (*pondera*), la lisse (*licium*), l'aiguille (*radius*), la palette pour tasser les fils (*spatha*), la navette (*panus*, *panucula*) [9] ; instruments de cardeur, dont il a déjà été question plus haut à propos des foulons.

1. Reinach, *Catalogue*, fig. 277.
2. *Ibid.*, fig. 271 à 274.
3. *Ibid.*, fig. 276.
4. Cf. Navarre, dans Saglio, *Dic. des Ant.*, au mot *Machina*, t. III, p. 1462 et suiv.
5. Cf. Choisy, *Vitruve*, t. I, p. 241 et suiv.
6. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4740 à 4752.
7. Reinach, *Catalogue*, fig. 276.
8. Voir notre fig. 386.
9. Cf. Chapot, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Textrinum*.

CHAPITRE V

POIDS ET MESURES[1]

SOMMAIRE. — I. Mesures pondérales. — II. Mesures de longueur, de superficie et de volume. — III. Monnaies. — IV. Médaillons. — V. Tessères. — VI. Mesures du temps.

§ Ier. — *Mesures pondérales*[2].

L'unité de poids employé par les Romains était la **livre** (*libra* ou *pondus*); elle se divisait, suivant le système duodécimal, en un certain nombre de sous-multiples, jusqu'à l'**once**, qui en était le 1/12. En descendant plus bas encore on obtenait des poids divisionnaires de l'once. Tout cela est résumé dans le tableau de la page suivante, où nous avons fait entrer les signes représentatifs de chacun des poids usités; ils figurent très souvent, inscrits à la pointe, sur les objets de métal, surtout de métal précieux, statuettes, vases, vaisselle plate. Les trésors d'argent de Berthouville, d'Hildesheim, de Boscoreale, pour ne citer que ceux-là, nous en fournissent des exemples marquants.

A ces différentes divisions pondérales répondaient, pour les usages de la vie courante et pour les relations commerciales, des poids de métal ou de pierre et des balances graduées.

Balances[3]. — Les balances romaines ressemblent à celles qui sont encore usitées de nos jours, ou plutôt les nôtres sont des survivances des balances romaines. Il y en avait de très grandes pour peser les lourdes charges, par exemple les pains; elles sont représentées sur un certain nombre de monuments. On cite couramment à ce propos un bas-relief du tombeau du boulanger Eurysacès

1. Cf. surtout Dureau de la Malle, *Économie politique des Romains*, I, livre I; Hultsch, *Griech. und röm. Metrologie*, Berlin, 1862, 8°; Marquardt, *Organisation financière*, p. 86 et suiv.

2. Michon, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Libra*.

3. Cf. Michon, *ibid.*; E. Nowotny, *Zur Mechanik der antiken Wage*, dans les *Jahreshefte des österr. Institutes*, XVI (1913), p. 1 et suiv.; Th. Ibel, *Die Wage im Altertum und Mittelalter*, Erlangen, 1908, 8°.

Libra...........	1 livre		327,45 gr.
Deunx..........	11/12 de livre	S ∷·	300,08 »
Dextans.........	10/12 —	S ∷	272,80 »
Dodrans.........	9/12 —	S :·	245,52 »
Bes.............	8/12 —	S :	218,24 »
Septunx.........	7/12 —	S ·	190,96 »
Semis...........	6/12 —	S	163,68 »
Quincunx........	5/12 —	∷·	136,40 »
Triens..........	4/12 —	∷	109,12 »
Quadrans........	3/12 —	:·	81,84 »
Sextans.........	2/12 —	:	54,56 »
Uncia [1].........	1/12 —	· (ou ∽, ou —, ou V)	27,28 »
Semuncia........	1/24 —	Σ	13,64 »
Sicilicus.......	1/48 —	Ɔ	6,822 »
Sextula.........	1/72 —	ς	4,548 »
Scrupulum.......	1/288 —	℈ (ou Ɔ)	1,137 »

(fig. 355). Le fléau de l'instrument, qui a la hauteur d'un homme, repose sur un grand trépied où il s'appuie à sa partie centrale; dans un des plateaux, celui de gauche, sont entassés des poids circulaires superposés ; dans l'autre, des corbeilles remplies de petits pains [2].

Pour les objets moins pesants on se servait de balances plus petites (**libra**) ; les fouilles de Pompéi en ont fourni de nombreux exemples ; mais on en a trouvé aussi un peu de tous les côtés ; il n'est pas de musée de quelque importance qui n'en possède des spécimens.

Il en est des deux sortes. Tantôt les deux bras du fléau sont égaux comme dans nos balances usuelles. En ce cas, chacun d'eux est muni à son extrémité de chaînettes soutenant un plateau (**lanx**) ;

1. Le point, signe représentatif de l'once, étant remplacé sur les monuments par un des trois signes indiqués dans la troisième colonne, il en est de même naturellement pour tous les autres poids multiples. Ainsi, au lieu de : pour le *sextans*, on peut trouver ∼∼ ou = ou V/V.

2. *Monumenti*, II, pl. LVIII; Saglio, *op. cit.*, fig. 1470. Cf. plus haut, I, p. 677.

sur l'un on plaçait l'objet à peser, sur l'autre les poids (fig. 524). Tantôt, au contraire, les bras sont inégaux. Au bras le plus court (**jugum**) on suspendait l'objet, soit posé sur un plateau retenu par des chainettes, soit relié à un crochet ; sur le bras le plus long, marqué de divisions égales, on faisait glisser un peson (**aequipondium**) ; une fois l'équilibre établi, suivant que le peson était plus ou moins éloigné du crochet de suspension, on constatait le poids exact de l'objet sur l'échelle graduée du fléau. C'est le procédé qui caractérise actuellement encore les balances dites « romaines ». On leur donnait spécialement le nom de « statères ».

Une balance découverte à Porto d'Anzio, actuellement conservée au Cabinet des médailles [1], fournit un spécimen remarquable de balance romaine (fig. 493). A l'une des extrémités du fléau est suspendu par une chaîne un disque où sont fixées trois autres chaînes qui supportent le plateau de pesée. Au centre du disque existe une cinquième chaîne, garnie d'un crochet ; il servait à attacher les objets, au cas où l'on ne voulait pas les déposer dans le plateau. Les deux crochets supplémentaires qui pendent sous le fléau, du même côté que le plateau, ne sont pas, comme on pourrait le penser, destinés à supporter des objets à peser, mais des crocs de suspension, de rechange, si l'on peut dire : en modifiant le point d'attache du fléau, en le rapprochant ou en l'éloignant de l'extrémité libre de la tige, on modifie l'équilibre de la statère et par suite sa puissance de pesée ; c'est une façon d'éviter un allongement ou une diminution de longueur du fléau. De là la forme, non point arrondie, mais polygonale, donnée audit fléau et son aménagement en plusieurs

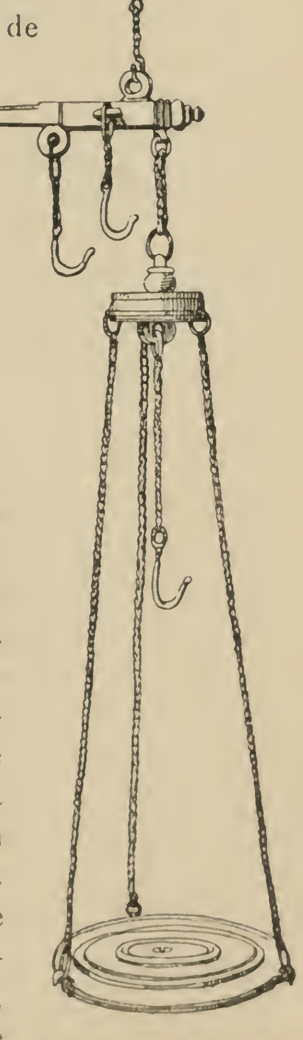


Fig. 493.— Balance de Porto d'Anzio.

1. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 643.

surfaces planes, trois ou quatre, sur chacune desquelles on pouvait inscrire une graduation différente et fixer un crochet spécial. Par exemple, sur l'une des faces on portait des indications allant de I à VI livres, sur la suivante de VII à XX ; ou encore on marquait d'un côté les chiffres I à X avec des points intermédiaires pour les demi-livres, de l'autre les dizaines de XI à XXXX avec des V entre chaque dizaine [1]. Pour la balance d'Anzio, trois des faces du fléau portent des indications numérales : l'une montre les chiffres I, II, III, la seconde les chiffres IIII à X, enfin la troisième les chiffres

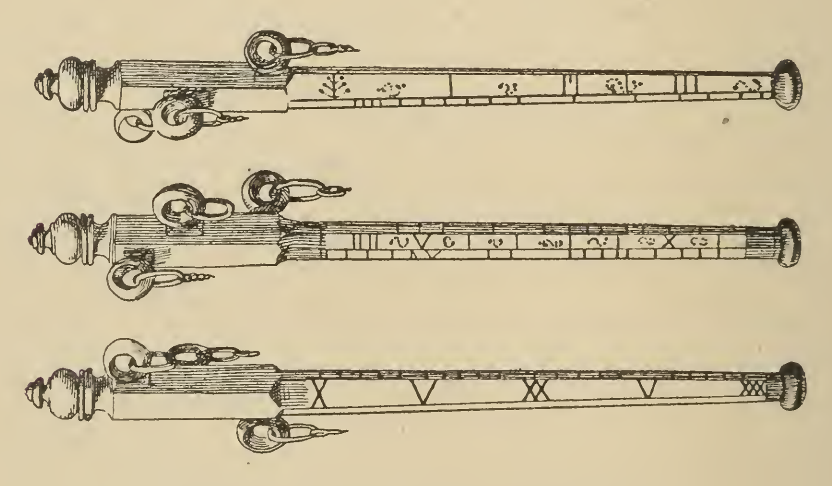


Fig. 494.— Fléau de la balance précédente.

X, XX et XXX. Suivant le poids du corps soumis à la pesée, on choisissait pour suspendre la romaine le crochet correspondant à la graduation convenable (fig. 494).

Il arrivait, d'ailleurs, que les deux procédés fussent combinés sur le même instrument. On connaît un certain nombre de balances construites comme des balances à plateaux qui portaient de plus, sur un des fléaux, un curseur mobile ; le fléau était, en outre, marqué des divisions habituelles ; il était donc possible de se servir des deux modes alternativement : avec le curseur la balance devenait une romaine, sans le curseur elle était utilisable comme balance à plateaux [2]. Le musée de Naples, celui de Berlin et le British Museum possèdent des modèles de cette sorte.

1. Cf. Michon, *loc. cit.*, III, p. 1228 avec les notes et fig. 4478.
2. *Ibid.*, fig. 4472.

Enfin il est un autre type de romaine dont un exemplaire très bien conservé existe au musée de Berlin (fig. 495)[1]. Le crochet de

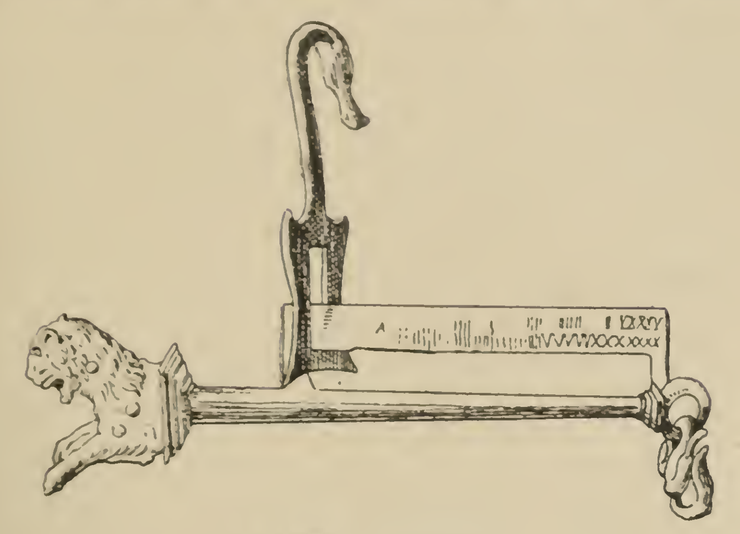


Fig. 495. — Romaine.

suspension de l'instrument se termine à sa partie inférieure par une plaque percée d'une ouverture rectangulaire où peut se mouvoir librement une lame de métal : celle-ci est rattachée par deux pièces coudées à une barre qui d'un côté se termine par un contrepoids, constitué dans le cas actuel par un avant-corps de fauve, et de l'autre soutient deux crochets destinés à suspendre les objets. La lame porte une graduation qui va de 1 once à 40 livres. On obtenait l'indication du poids en faisant glisser la lame dans l'ouverture rectangulaire jusqu'à ce qu'on fût arrivé à un équilibre parfait. Le chiffre en face duquel la plaque inférieure du crochet s'arrêtait indiquait le résultat de la pesée.

Poids. — Parmi les très nombreux poids que l'on a recueillis, il faut établir une distinction entre ceux qui étaient destinés à garnir les plateaux des balances et ceux qui appartenaient à des romaines et que l'on appelle proprement pesons.

Ces derniers sont d'une grande variété. Les uns affectent des formes géométriques, cônes, pyramides, sphères ; c'étaient les plus simples et sans doute les plus répandus ; d'autres représentent des glands ou des olives ; d'autres encore, des animaux — nous avons reproduit à la fig. 496,1 un peson qui imite un colimaçon —, des têtes

1. *Ibid.*, fig. 4475. Cf. *Arch. Anzeiger*, XIV (1899), p. 117, et VI (1891), p. 138; *Jahrb. des Inst.*, XIII (1898), p. 74 et suiv.

de loups, de béliers, de lions. Souvent on leur donnait l'apparence d'un buste d'homme ou de divinité [1]. Le Cabinet de France, à lui seul, nous fournit les spécimens suivants : Jupiter Ammon, Mercure, Attis, Bacchante, Amazone, Annius Verus, Caracalla, athlète, masque comique, buste de négresse [2]. On pourrait en citer autant pour toutes les collections importantes d'antiquités : (Louvre [3], musée de Berlin, musée de Naples, British Museum).



Fig. 496.— Pesons et poids romains.— 1. Peson en forme de colimaçon.— 2. Poids en marbre. — 3. Poids en métal. — 4. Poids en forme de capsules. — 5. Poids byzantin.

Les pesons étaient faits, comme les romaines elles-mêmes, de métal. Au contraire, pour les poids destinés à prendre place sur

1. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, nos 24, 363, 481, 670, 819, 841, 842, 846, 953, 1001, 1025.
2. Liste dans Michon, *Dict. des Ant.* de Saglio, III, p. 1229, notes 17 à 32.
3. Cf. De Ridder, *Bronzes du Louvre*, II, p. 160 et 161.

les plateaux, on employait d'ordinaire la pierre ou le marbre. La forme est presque consacrée : c'est celle d'une sphère décalottée sur deux faces opposées et présentant de la sorte deux surfaces planes où l'on portait les indications numérales nécessaires [1] (fig. 496,2). Il en est de si lourds qu'on était obligé de les munir d'une anse pour en faciliter le maniement; la plupart, de moindres dimensions, sont semblables à celui qui figure ci-contre [2].

Les poids en métal n'affectaient pas tous la même forme. On en connaît qui sont faits en rondelles de divers diamètres (fig. 496,3) : ils s'enclavent en doucine de façon à pouvoir se superposer. Dans l'exemplaire que donne Caylus [3], le plus grand porte le chiffre X, celui de dessus le chiffre V et ainsi de suite. A Brimeux, près de Boulogne-sur-Mer [4], on a trouvé une série de godets qui pouvaient rentrer les uns dans les autres, le plus grand servant de récipient général. Ce sont des capsules bombées en calottes sphériques ; à la pièce qui servait de boîtier s'adaptait un couvercle qui, en se rabattant, enfermait toute la série; le diamètre de cette pièce est de 0 m.077 ; sur chacune des capsules on lit une inscription, composée de deux parties : la formule, écrite plus ou moins en abrégé : *Exactum ad Castoris* (c'est-à-dire conforme au type étalon déposé dans le temple de Castor) et la mention du poids représenté par chaque capsule ; la plus grande équivaut à une livre (fig. 496,4), la plus petite à une demi-once ; les autres sont des poids intermédiaires. Un jeu de poids analogue, mais constitué par des capsules circulaires plus pesantes, est conservé au musée de Milan [5].

A l'époque du Bas-Empire, à côté des anciens poids qui se maintiennent en usage, apparaissent de nouveaux modèles : ils se sont rencontrés en très grand nombre et sont représentés dans toutes les collections [6]. La matière employée est le bronze ; la forme est carrée ou circulaire. Les uns sont calculés d'après le système de l'once, indiquée par le signe Γ ou Γ° ; les autres d'après

1. Cf. R. Cagnat, *Cours d'épigraphie latine*, 4e éd., p. 358 et suiv.
2. Cf. toute une série de poids dans Grivaud de la Vincelle, *Arts et métiers des Romains*, pl. LXXXV à LXXXIX.
3. *Rec. d'antiq.*, VII, pl. XXXI, 1, p. 165.
4. Vaillant, *Étude sur un jeu de poids antiques trouvé à Brimeux* (Arras 1888, 8°, dans le *Bull. de la Commision des Antiq. du Pas-de-Calais*, VI, n° 4)
5. *C. I. L.*, V, 8119, 4.
6. Voir, par exemple, Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n°s 2265 à 2290.

celui du *solidus*, équivalant à 1/6 de l'once et représenté par un N = νόμισμα ou par les lettres SOL, comme sur un poids trouvé à Carthage, que nous donnons en spécimen[1] (fig. 496,5).

Nous n'insisterons pas sur cette sorte de poids ; car ils appartiennent à une époque qui dépasse les limites assignées à ce manuel.

§ II. — *Mesures de longueur, de superficie et de volume*[2].

Les noms des unités de mesures de longueur, chez les Romains, comme chez les Grecs, étaient empruntés à des parties du corps humain, suivant la loi qui pousse l'homme primitif à chercher sur lui-même les éléments de mensuration nécessaires à ses calculs.

L'unité principale était le **pied**, c'est-à-dire la longueur d'un pied d'homme. La main fournit le moyen de la diviser en un certain nombre de fractions, en quatre travers de main (**palmus**), et la paume en quatre travers de doigt (**digitus**) ; le pied contenait donc 16 doigts. D'autre part, les Romains, divisant l'as en douze, ont appliqué aussi la division duodécimale au pied : cette division portait le même nom que la douzième partie de l'as, c'est-à-dire celui d'**once**.

Les multiples du pied étaient le pas simple (**gradus**) de 2 pieds 1/2, et le double pas (**passus**) de 5 pieds.

La longueur du pied étant fixée, comme on l'admet aujourd'hui, à 0 m. 2957, la longueur des autres mesures en découle tout naturellement.

C'est le pied, aussi, qui servait de base aux mesures itinéraires. Mille pas doubles formèrent le **mille** romain, d'après lequel toutes les voies de l'empire étaient jalonnées.

Pour les mesures agraires, la perche du laboureur (**pertica**) fut évaluée à 10 pieds ; la longueur du sillon, après lequel les bœufs arrêtés peuvent souffler en attendant de revenir sur leurs pas (**actus vorsus**), à 12 perches ou 120 pieds. L'*actus* carré, porté au double, donna l'arpent (**jugerum**), qui était de 28.800 pieds carrés, la perche carrée étant de 100 pieds carrés.

Le pied cube romain (**amphora** ou **quadrantal**) servit aussi de

1. *Bull. arch. du Comité*, 1916, p. CLIII. Lire : *uncia una, solidi sex*, ce qui est une équation, non l'énonciation de deux poids additionnés.

2. Cf. Tannery, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Mensura*.

base aux différentes mesures de capacité : c'est le volume d'un poids de vin de 80 livres. On le divisa, pour mesurer les liquides, en 8 conges (**congius**) de 6 setiers (**sextarius**) et, pour mesurer les solides, en trois **modius** de 16 setiers. On admet comme capacité moyenne pour l'amphore un nombre de litres compris entre 26,22 et 26,57.

Nous ne pouvons pas entrer ici dans plus de détails. Les mesures romaines ont donné lieu à de nombreux travaux, qui ont fixé leur valeur comparativement aux nôtres [1]. Les tableaux qui suivent fourniront aux lecteurs les renseignements techniques dont ils pourront avoir besoin.

Mesures de longueur

Digitus............	1/16 de pied	$0^{m},01848$
Palmus............	1/4 —	0,0739
Pes................	1 pied	0,2957
Palmipes..........	1 — 1/4	0,3696
Cubitus............	1 — 1/2	0,4436
Gradus............	2 — 1/2	0,739
Passus............	5 —	1,479
Decempeda........	10 —	2,957
Actus..............	120 —	35,489
Mille passus......	5000 —	1478,50

Mesures de superficie

Pes quadratus.....	1 pied carré	$0^{mq},0874$
Decempeda quadrata (scrupulum)......	100 —	$8^{mq},74$
Clima.............	3600 —	$314^{mq},64$
Actus.............	14400 —	12 ares, 591
Jugerum...........	28800 —	25 ares, 182
Heredium..........	2 *jugera*	50 ares, 364
Centuria...........	100 *heredia*	50 hectares, 364
Saltus.............	4 *centuriae*	201 hectares, 46

1. Outre les ouvrages cités p. 255, note 1, voir les différents manuels d'antiquités romaines, notamment celui de M. Bouché-Leclercq, p. 570 et suiv.

MESURES DE CAPACITÉ

Cyathus...........	1/12 de setier	0 litre,0456
Acetabulum........	1/8 —	0 — ,0684
Quartarius.........	1/4 —	0 — ,1368
Hemina............	1/2 —	0 — ,2736
Sextarius..........	1 setier	0 — ,547

Liquides			Solides		
Congius....	6 setiers	3^{l}, 283	**Semodius**...	8 setiers	4^{l}, 377
Urna......	24 —	13^{l}, 13	**Modius** (italicus).....	16 —	8^{l}, 754
Quadrantal. (amphora).	48 —	26^{l}, 26	**Modius** (castrensis)...	2 *modii* (*italici*)	17^{l}, 51

Pour permettre aux négociants et aux acheteurs de connaître la longueur officielle du pied et de ses dérivés, les municipalités avaient soin d'exposer sur les places publiques ou dans les marchés des étalons de ces mesures. C'est ainsi que l'on a découvert dans le *macellum* de la ville de *Thibilis*, en Algérie [1], une pierre avec le nom de l'édile M. Marius Aemilianus; on y voit gravées au trait trois lignes droites qui mesurent respectivement 0 m. 505, 0 m. 50 et 0 m. 30 de longueur; l'inscription leur donne la qualification de *mensurae structoriae et fabriles*. Non loin de là, à *Cuicul*, on voyait sur le forum une de ces tables dont il a été question plus haut [2]; à côté des trous destinés à recevoir des mesures de liquides ou de solides se remarque, ménagée en relief sur la pierre, une sorte de règle, longue de 0 m. 52 approximativement. C'est d'après ces étalons officiels qu'étaient établis les instruments portatifs que les artisans avaient à leur disposition pour leurs travaux journaliers. On en possède plusieurs exemplaires, qui appartiennent tous au même type et qui sont une reproduction plus ou moins identique de l'archétype du pied romain, déposé dans le temple de Juno Moneta, à Rome.

« Le pied romain usuel et pratique dont se servaient les artisans, a écrit Héron de Villefosse, était un instrument d'une forme

1. *Bull. arch. du Comité*, 1919, p. 78.
2. Cf. t. I, p. 236.

déterminée et constante. Il a l'apparence d'une verge assez mince à quatre facettes, en bronze. Une charnière, placée au milieu de l'instrument, le divise en deux parties égales, formant deux demi-pieds (fig. 497). Il ressemble ainsi à un compas sans pointes, facile à transporter ou à mettre en poche, comme les mètres pliants en usage de nos jours.

Un seul exemplaire connu se plie en trois parties égales à l'aide de deux charnières, formant trois tiers de pied (fig. 497).

Deux des quatre faces de la verge sont toujours un peu plus étroites que les deux autres.

1° La face extérieure la plus large, qui porte ordinairement deux boutons d'arrêt avec une lamelle à deux échancrures, est constamment divisée en 16 *digiti*.

2° La face intérieure la plus large, celle sur laquelle les deux moitiés de pied s'abaissent en se repliant et qui demeure cachée lorsque l'instrument est fermé, est divisée en 4 *palmi* par la charnière et par deux points, un point au milieu de chaque branche.

3° Une des faces plus étroites est divisée en 12 *unciae*.

4° L'autre face étroite ne porte aucune division ponctuée ; elle est simplement séparée en deux demi-pieds par la charnière [1]. »

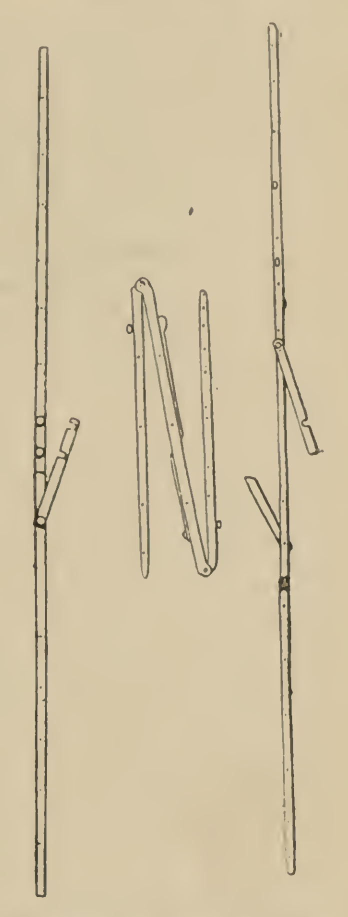


Fig. 497. — Pieds romains portatifs.

Il existait aussi de ces mesures de poche en matière autre que le bronze, en os et aussi sans doute en bois. On a découvert à Ostie, en 1897, entre le théâtre et la caserne des vigiles, un fragment de pied en os (fig. 498) [2]. C'est une règle quadrangulaire dont un peu plus de la moitié est conservée. D'un côté elle est divisée en 9 parties égales, indiquées par des lignes formées de quatre petits points ; l'espace compris entre deux lignes voisines était d'un *digitus*. D'autres points disposés en triangle sont des ornemen-

1. *Mém. des Ant. de France*, LXII (1901), p. 233. Cf. Héron de Villefosse, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Pes*.
2. *Notizie degli Scavi*, 1897, p. 524 et fig. 6.

tations. Le milieu de la règle est indiqué par une série de points disposés en losanges. Sur l'autre face on remarque seulement deux lignes de points séparatifs ; le revers était divisé en 4 *palmi*.

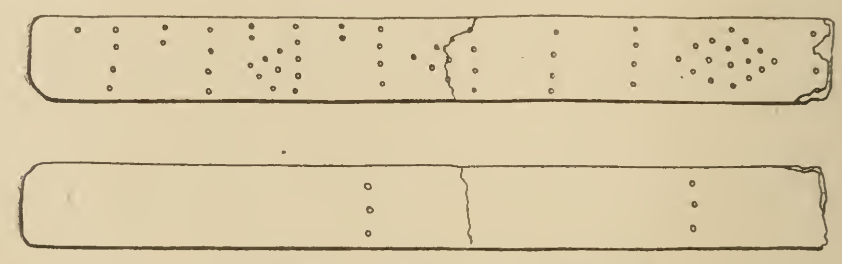


Fig. 498. — Pied portatif en os.

Pour les mesures de volumes il existait aussi des étalons exposés dans les lieux publics. Nous avons parlé avec quelque détail des tables de pierre où elles étaient encastrées [1]. Les récipients dont se servaient les marchands et les particuliers étaient faits sur le même modèle. On en connaît la forme.

Le *modius* et ses multiples étaient des récipients de bois, de métal, quelquefois même de pierre, qui offrent l'apparence de cylindres réguliers ou de cônes tronqués plus ou moins élevés : souvent trois petits pieds, disposés à la partie inférieure, les isolaient du sol, surtout quand la mesure était de bois [2]. De nombreux monuments en fournissent des représentations, tombes, mosaïques, monnaies ; nous en avons aussi, ce qui est plus précieux, gardé des spécimens en nature [3].

L'un, qui est connu sous le nom de *modius Mediceus*, appartient au musée de Florence [4] : il date du milieu du IIIe siècle. Sa hauteur est de 0 m. 215, sa largeur de 0 m. 27 à la base et de 0 m. 21 à la partie supérieure. Un autre provient d'Espagne [5] ; il est fait de bronze, comme le précédent ; il mesure une vingtaine de centimètres en hauteur, le diamètre du cylindre étant environ de 25 centimètres. L'inscription qui y est gravée nous apprend qu'il date du règne de Valentinien et de ses collègues et que c'était un *modius* étalon. Un troisième *modius* de bronze, trouvé en Angleterre, à Carvoran [6]

1. T. I, p. 236.
2. Cf. par exemple, le *Dict. des Ant.* de Saglio, fig. 5101.
3. Cf. Haverfield, *Modius Claytonensis* (*Archaeologia Aeliana*, XIII, p. 85 et suiv.).
4. *Ibid.*, fig. 3, d'après une photographie.
5. Michon, *Mém. des Ant. de France*, LXXIV (1914), p. 215 et suiv.
6. Haverfield, *loc. cit.*

(fig. 499), est conservé au musée de Chester; il appartient à une époque plus ancienne, au règne de Domitien. La hauteur en est à peu près de 30 centimètres; en largeur, le diamètre de la partie





Fig. 499. — *Modius* de Carvoran.

supérieure est de 0 m. 18, celui de la partie inférieure de 0 m. 27. Le bas repose sur quatre boutons saillants. Une tige de bronze verticale est fixée au fond et se relie, au niveau du bord supérieur, à trois bras de fer scellés dans les côtés du vase. On y lit une inscription ainsi conçue :

Imp(eratore) [Domitiano] Caesare Aug(usto) Germanico XV co(n)s(ule); exactus ad s(extarios) XVII semis, habet p(ondo) XXXVIII.

La mesure contenait donc 17 setiers et demi, si elle était pleine; en ne dépassant pas un certain niveau, indiqué par quelque procédé qui nous échappe, on pouvait en réduire la capacité au seize setiers qui constituaient le *modius*. Elle pesait 38 livres [1].

On possède aussi un *congius* étalon, qui, ainsi que nous l'apprend l'inscription qu'il porte, était conforme au type que Vespasien fit placer au Capitole en l'an 75. Il a la forme de deux cônes tronqués, soudés l'un à l'autre par leur grande base. C'est le « Congius Farnèse » conservé au musée de Naples [2].

§ III. — *Monnaies.*

Nous n'avons pas à entrer, à propos des monnaies romaines, dans de longs développements, tels qu'on pourrait en attendre d'un

1. Autres mesures de même forme à Herculanum et à Pompéi (Haverfield, *loc. cit.*, fig. 4 et 5).
2. Gori, *Inscr. Etrur.*, III, pl. I et p. 1 et suiv.; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1898; Haverfield, *loc. cit.*, fig. 2.

manuel de numismatique. Nous ne pouvons nous en occuper que dans leurs rapports, soit avec la vie et les coutumes romaines, soit avec l'archéologie figurée. Pour tous les détails techniques [1] le lecteur devra se reporter aux ouvrages spéciaux et, avant tout, au traité capital, en cours de publication, de M. Babelon.

Monnaie de bronze [2]. — Les premières monnaies romaines furent naturellement des monnaies de bronze. Tout d'abord, on employa des lingots sans aucune marque ni effigie (**aes rude**) ; on les divisait en morceaux plus ou moins lourds suivant les cas ; le poids du fragment en déterminait seul la valeur. Nous avons conservé beaucoup de ces monnaies primitives ; il en a été retrouvé surtout parmi les ex-voto que les dévots jetaient dans les sources et les fontaines en offrande aux divinités locales [3].

Puis on représenta sur les lingots des animaux, bœufs, moutons, porcs, en souvenir du bétail qui servait pour les échanges (*pecunia*, de *pecus*) avant l'invention de toute monnaie, ou encore des armes, des croissants, des ancres, Pégase [4] (**aes signatum**). La tradition attribue au roi Servius Tullius l'invention de cette monnaie à figures.

La monnaie circulaire n'apparaît qu'avec le début du IVe siècle de Rome : les premières pièces, coulées et non frappées, sont très lourdes, du moins si on les compare aux pièces postérieures ; d'où le nom d'**aes grave** qui leur fut donné [5]. Elles portent au revers, comme type, une proue de navire ; les multiples de l'as montrent au droit la tête de Rome casquée ; sur l'as, on figurait un *Janus bifrons* ; sur les sous-multiples, Jupiter (*semis*), Rome casquée (*triens* et *uncia*), Hercule (*quadrans*) et Mercure (*sextans*).

1. E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris, 1901 (vol. I), 4° ; voir aussi Id., *Description historique et chronologique des monnaies de la République romaine*, Paris, 1885-1886, 8° ; Grueber, *Coins of Roman Republic* ; H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain*, Paris, 2e éd., 1880-1892, 8° ; J. Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, Vienne, 1792-1798, 4° ; Fr. Lenormant, *La monnaie dans l'antiquité*, Paris, 1878-1879, 8° ; J. Marquardt, *L'organisation financière chez les Romains* (traduction Vigié), p. 1 et suiv. ; Th. Mommsen, *Histoire de la monnaie romaine* (traduction Blacas), Paris, 1865-1875, 8°, et les articles spéciaux publiés dans le *Dictionnaire* de Saglio.

2. H. Willers, *Geschichte der röm. Kupferprägung, vom Bundesgenossenkriege bis auf Kaiser Claudius*, Leipzig, 1909, 8°.

3. Plus haut, p. 187.

4. Babelon, *Monnaies de la République*, p. 2, n° 3 (bœuf), n° 4 (aigle), n° 5 (Pégase) ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 548 (porc et éléphant).

5. E. J. Haeberlin, *Aes grave*, Francfort-sur-le-Mein, 1910, f°.



Quadrans. — Système de l'as libral.



As oncial.



Once du système triental.



As triental.

Fig. 500. — Monnaies de bronze (époque républicaine).

De plus, on marquait par des signes la valeur de chaque pièce : un trait vertical (I) indiquait l'as, et un globule l'once ; les multiples de l'as portaient plusieurs barres et les multiples de l'once plusieurs globules, ce qui donne, pour les monnaies les plus usitées, le tableau :

Decussis	X	**Semis**	S
Quadrussis	IIII	**Triens**	● ● ● ●
Tripondius		**Quadrans**	● ● ●
(ou **tressis**)	III	**Sextans**	● ●
Dupondius	II	**Uncia**	●
As	I		

Ce système monétaire était basé sur l'as libral, c'est-à-dire pesant le poids de la livre romaine. Dans la suite, la valeur pondérale de l'as alla toujours en diminuant et, conséquemment, le diamètre des pièces se réduisit, comme aussi leur épaisseur ; sous l'Empire, il finit par ne plus peser que 1/12 d'once ; il n'en resta pas moins l'unité.

A partir de 217 av. J.-C. le procédé de la frappe remplaça celui du coulage du métal. Les types signalés plus haut persistèrent jusqu'à la fin de l'époque républicaine (fig. 500).

Durant la période impériale la frappe de la monnaie de bronze fut laissée au Sénat, celle de l'or et de l'argent ayant été revendiquée par l'empereur ; aussi est-elle la seule où se lisent les signes S C (*senatus consulto*).

On la divise ordinairement en trois séries, d'après le module. On donne le nom de « **grand bronze** » au **sesterce**, monnaie équivalente à quatre as ; de « **moyen bronze** » au **dupondius**, de cuivre jaune, où la tête impériale paraît radiée, ou à l'**as**, de cuivre rouge, où l'effigie du prince se montre la tête nue ou laurée ; enfin de « **petit bronze** » au **semis**, valant un demi-as.

On ne trouve plus sur les pièces de cette époque de valeur numérale marquée, sauf au temps de Néron.

Les représentations n'offrent rien de caractéristique et sont semblables à celles des monnaies d'or et d'argent.

Enfin, au IV[e] siècle, apparaît une toute petite pièce de bronze, le *nummus*, dont le module ne dépasse pas 10 ou 11 millimètres (fig. 501).



Semis d'Auguste (Petit bronze).

Dupondius de Néron (Moyen bronze).



Nummus (IVe siècle).



Sesterce de Tibère (Grand bronze).

Fig. 501. — Monnaies de bronze (époque impériale).

Monnaie d'argent (fig. 502). — La monnaie d'argent ne fit son apparition à Rome que quatre ans avant la première guerre punique, en 485 de Rome = 269 av. J.-C. Il se frappa alors trois genres de pièces, portant l'indication de leur valeur par rapport à l'as libral :

Le **denier** (*nummus denarius*), qui portait le chiffre X (10 as) ;

Le **quinaire** (*nummus quinarius*), avec le chiffre V ;

Le **sesterce** (*nummus sestertius*) avec le chiffre IIS (2 as 1/2).

On y représenta, au droit, la tête de la déesse Rome ; au revers, les Dioscures à cheval accompagnés du mot ROMA. Ce type des Dioscures fut remplacé dans la suite, vers 217 av. J.-C., par celui de la Lune dans un quadrige. A partir de 154, les officiers moné-

taires introduisirent des types différents, destinés surtout à rappeler les hauts faits de leurs ancêtres ; enfin, depuis Jules César, la tête de Rome fit place à celle du chef de l'État ou des membres de sa famille.

La frappe de ces trois sortes de pièces persista durant toute la



Denier (époque républicaine).

Denier (époque impériale).

Quinaire (époque républicaine).

Sesterce (époque républicaine).

Antoninianus.

Victoriat.

Fig. 502.— Monnaies d'argent.

République ; mais, en outre, les Romains émirent temporairement d'autres monnaies d'argent. Le **victoriat**, qui parut vers 220 av. J.-C., valait 3/4 de denier ou 12 as ; il porte au droit la tête de Jupiter ou parfois d'Apollon ; au revers, la Victoire couronnant un trophée, d'où le nom de la monnaie. A l'époque de Caracalla, une pièce fut émise, qui reçut, du nom de l'empereur, l'épithète d'**antoninianus**. Elle était plus forte que le denier ; elle s'en distingue aussi par les types : on y voit au droit la tête du souverain, avec couronne radiée, ou celle de l'impératrice sur un croissant. Cette pièce disparut lors des réformes de Dioclétien.

Au milieu du IIIe siècle, à l'époque de Trajan Dèce et de Gallien, le denier d'argent fit place à une pièce de bronze, saucée d'argent, qui ne conserva de son modèle que le module. C'est ce qu'on nomme *denarius communis* ou encore *follis* [1]. En réalité, cette nouvelle monnaie est une monnaie de bronze. Enfin, à partir de 360, trois nouveaux types de monnaie d'argent apparaissent : le **miliarense**, qui équivalait à 1/1000 de la livre d'or, la **silique**, moitié du *miliarense*, et la **demi-silique**.



Aureus d'Auguste. Quinaire.

Solidus de Constantin.

Fig. 503. — Monnaies d'or.

Monnaie d'or (fig. 503).— Jusqu'à l'établissement de l'Empire, la monnaie d'or fut une exception chez les Romains. Tout d'abord elle fut frappée en dehors de Rome, par des généraux pour la solde de leurs troupes. Les premières pièces datent de 217 av. J.-C. et de la lutte contre Annibal, en Campanie ; elles présentent deux types : soit une tête de Janus, au droit, et, au revers, un Romain et un Campanien prêtant serment sur un jeune porc ; soit une tête de Mars, au droit, et, au revers, un aigle avec le foudre. Depuis César, le monnayage de l'or devient régulier.

Le type adopté fut celui du denier d'argent, d'où le nom de

1. Ce *follis* n'a de commun que le nom avec la petite monnaie de bronze usitée au Bas-Empire. Sur le *follis* à cette époque, cf. Babelon, *Monnaies grecques et romaines*, p. 761 et suiv.

denarius aureus, qu'on lui donna ; les pièces d'or ne sont même souvent que la reproduction en or du denier d'argent.

On frappait aussi des demi-deniers ou **quinaires**, et cela dès le temps de César. Il n'y eut pas d'autre division de la monnaie jusqu'à Sévère Alexandre. A cette époque, d'après les auteurs, apparut le tiers d'*aureus* ou **triens** ; mais on n'en a pas d'exemple en nature avant Valens.

Constantin, vers 312, voulant apporter plus de régularité dans la frappe de la monnaie d'or, établit une nouvelle pièce étalon qui fut dénommée *solidus aureus* et par abréviation **solidus**. Comme le sou pesait 1/72e de la livre romaine, les premières émissions portaient dans le champ, au revers, le chiffre LXXII, qui disparut ensuite.

L'or monnayé romain conserva toujours un titre excellent, du moins jusqu'au IIe siècle ; aussi fut-il accepté par les pays du

MÉTAUX			VALEUR EN FRANCS			
BRONZE	ARGENT	OR	IIIe SIÈCLE AV. J.-C.	FIN DE LA RÉPUBLIQUE	Ier-IIe SIÈCLES AP. J.-C.	APRÈS CONSTANTIN
	Denarius. .	....	1, 011	0, 866	1, 074	
	Quinarius. .	....	0, 506	0, 433	0, 537	
	Sestertius.	....	0, 253	0, 217	»	
As.........	....	....	0, 101	0, 054	0, 067	
Semis.....	....	....	0, 051	0, 027	0, 034	
Triens.. ..	....	....	0, 034	0, 018	»	
Quadrans. .	....	....	0, 025	0, 0135	0, 017	
Sextans. . .	....	....	0, 017	»	»	
Uncia.....	....	....	0, 08	»	»	
		Aureus...	......	......	26, 854	
Sestertius.	....	....	......	......	0, 268	
Dupondius.	....	....	......	......	0, 134	
		Solidus. .	......	......	......	15, 665
	Miliarense.	....	......	......	......	1, 1278
	Siliqua....	....	......	......	......	0, 6527

monde les plus éloignés : l'Inde le prenait en échange de ses perles et de ses parfums. On a trouvé jusque sur la côte de Malabar un trésor d'*aurei* qui vont d'Auguste à Caracalla.

Il est absolument impossible de déterminer exactement la valeur des monnaies romaines comparées aux nôtres. Avant tout, pour estimer la valeur réelle d'une monnaie, même si sa composition et son poids ne changent pas avec le temps, il faut connaître le prix des denrées de première nécessité qu'elle sert à acquérir aux différentes époques. Or, c'est là un problème économique des plus délicats, pour lequel on ne peut guère arriver à une solution satisfaisante. Ceux qui se sont appliqués à ces études [1] ont proposé, néanmoins, certaines équivalences entre le cuivre, l'argent et l'or monnayés romains, à certaines dates, et nos espèces actuelles. Nous avons réuni dans le tableau ci-contre les résultats les plus frappants auxquels ils se sont arrêtés. Le lecteur pourra se faire ainsi aisément une idée, au moins approximative, du sujet.

§ IV. — *Médaillons.*

A côté des monnaies de toute nature dont il vient d'être question, il faut citer des pièces de beaucoup plus grand module auxquelles on a donné le nom de **médaillons** [2]. Ce sont aussi des monnaies, mais des monnaies exceptionnelles, « frappées dans des circonstances rares et en petit nombre pour commémorer le souvenir d'événements importants, de grandes victoires ou de solennités extraordinaires, ou pour les offrir en cadeaux aux généraux victorieux, aux princes étrangers, aux ambassadeurs [3] ». On en connaît d'or, d'argent et de bronze. Ces derniers ne portent pas, comme les monnaies, les deux lettres S C, caractéristique habituelle des monnaies de bronze (fig. 504).

Pour beaucoup d'entre eux on peut déterminer les événements à

1. Cf. surtout Letronne, *Considérations générales sur l'évaluation des monnaies grecques et romaines*, Paris, 1817, 4°, p. 119 et suiv. ; Dureau de la Malle, *Économie politique des Romains*, Paris, 1840, 4°, I, ch. I et suiv. ; Marquardt, *Organisation financière*, p. 86 et suiv. ; Hultsch, *Métrologie*, p. 266 et 711.

2. Lenormant, *La monnaie dans l'antiquité*, I, p. 3 et suiv. ; W. Froehner, *Les médaillons de l'Empire romain*, Paris, 1878, 4° ; Babelon, *Monnaies grecques et romaines*, I, p. 652 et suiv. ; surtout Gnecchi, *Medaglioni romani*, t. I.

3. Babelon, *op. cit.*, p. 655.

propos desquels ils ont été émis. Ainsi, sous Antonin le Pieux, on voit paraître une série de pièces qui se rapportent au 900ᵉ anniversaire de la fondation de Rome ; les scènes qui y figurent appar-



Fig. 504. — Médaillons romains.

tiennent à la même catégorie : aventures d'Hercule et de Cacus, débarquement des Troyens et rencontre de la truie prédite par l'oracle, Horatius Coclès traversant le Tibre à la nage (fig. 504,1), Lavinium et la cabane d'Énée, etc.

D'autres médaillons rappellent les jeux du cirque et de l'amphithéâtre, donnés à l'occasion de grandes fêtes de Rome ; sur certains on a figuré l'allocution d'un empereur à ses troupes, l'arrivée ou le départ d'un souverain à la tête de l'armée, un triomphe consécutif à une guerre heureuse, une Victoire érigeant un trophée au pied duquel sont assis des captifs (fig. 504,2) ou encore la porte d'une ville enlevée d'assaut, avec des prisonniers de chaque côté.

Les médaillons sont des documents particulièrement intéressants à cause de leur valeur artistique et aussi parce qu'ils nous font connaître par l'image des faits marquants de l'histoire de Rome; car les monnaies de toute taille ne sont pas seulement

importantes pour l'économie politique romaine : elles fournissent à qui les interroge un nombre infini de renseignements. Tout d'abord, elles nous ont conservé le souvenir d'événements et de personnages dont les uns sont connus par les textes des auteurs, mais dont beaucoup d'autres seraient, sans elles, entièrement ignorés. A partir de la fin de la République le droit des pièces romaines reproduit les traits des citoyens illustres : les emprunts que nous avons faits à la numismatique dans le chapitre relatif aux portraits des empereurs et des grands hommes montrent le parti qu'on en peut tirer pour l'iconographie. Quant aux revers, ils déroulent devant nos yeux toute l'histoire illustrée de la République et de l'Empire depuis les temps légendaires jusqu'à la fin : les expéditions militaires, les harangues des généraux à leurs soldats, les triomphes, les sacrifices d'actions de grâces après la victoire, l'investiture donnée aux princes étrangers, les bienfaits répandus par les empereurs autour d'eux, les remises d'impôts, les créations d'institutions charitables, les constructions publiques. Énée emportant son père Anchise paraît sur un denier de César ; Numa et Ancus Marcius sur ceux des Calpurnii et des Marcii ; Junius Brutus, sur les monnaies de Brutus, le meurtrier de César. L'enlèvement des Sabines et Tarpeia écrasée sous les boucliers des Sabins figurent au revers des pièces de la gens Tituria. D'autres monnaies montrent les Parthes rendant aux Romains les enseignes perdues par Crassus, Germanicus posant la tiare d'Arménie sur la tête d'Artaxias et Antonin le Pieux donnant un roi aux Quades ; Néron, sur une estrade, offrant au peuple un congiaire, Hadrien parcourant les différentes provinces de son empire, Trajan distribuant des secours à de jeunes enfants et Antonin le Pieux aux *puellae Faustinianae*. On peut suivre ainsi jusqu'au IV[e] siècle la suite des événements les plus marquants de chaque règne [1].

Outre leur valeur historique les monnaies romaines possèdent une valeur archéologique ; elles nous représentent bien des œuvres d'art de la sculpture et de l'architecture. Si, à cet égard, elles n'ont pas la même importance que les monnaies grecques, il faut pourtant reconnaître que, sur un grand nombre d'entre elles, se trouvent reproduites des statues dont nous pouvons discerner sûrement la nature, leur nom étant inscrit à côté de la représentation elle-même. Il suffira de rappeler toute la série de ces personnifications divines : la Libéralité, la Constance, la Fidélité, la Concorde, la

1. Cf. Edw. A. Sydenham, *Historical References on Coins of the Roman Empire from Augustus to Gallienus*, Londres, 1917, 8°.

Santé, l'Espérance, la Félicité, la Fortune, la Clémence, la Justice, l'Équité, que les Romains, surtout ceux de l'époque impériale, avaient introduites dans leur panthéon et dont les figures si nombreuses dans les musées et si peu différentes les unes des autres, sauf par de menus détails, ne pourraient être identifiées, si nous ne possédions leur image certaine sur des monnaies.

Très nombreuses et plus curieuses encore peut-être sont les vues d'édifices romains, italiens ou provinciaux. Sans doute ces vues n'ont pas la netteté et la fidélité auxquelles les dessins et les photographies nous ont habitués : les plans sont confondus, la perspective est conventionnelle, les détails simplifiés et, par suite, l'exactitude générale très sujette à caution ; il n'en est pas moins vrai qu'en les étudiant on y trouve des renseignements intéressants et tout à fait uniques. Presque tous les grands monuments de la capitale, aujourd'hui disparus ou extrêmement mutilés, y sont figurés : la colonne rostrale de Duillius, le cirque, les thermes, le temple de Jupiter Capitolin, ceux de Janus, de Jupiter Feretrius, de Vénus, de Junon, le *macellum* bâti par Néron, la basilique Émilienne et la basilique Ulpienne, l'arc de triomphe de Septime Sévère, le château d'eau appelé « les Trophées de Marius », etc. Le fameux temple de Vesta, dont il ne subsiste plus que le soubassement, ne nous serait pas connu sans certaines monnaies d'Auguste, de Vespasien, de Faustine la mère, de Marc-Aurèle, de Lucille, de Julia Domna : c'est grâce à elles qu'on a pu en proposer des restitutions tout au moins très vraisemblables. Pour l'Italie et les provinces, la série est moins riche, mais non moins instructive. Citons la monnaie de Claude qui reproduit le port d'Ostie, celles de Trajan où se voient celui de *Centum cellae* (Cività Vecchia) et le pont jeté par cet empereur sur le Danube, l'image de l'autel de Rome et Auguste à Lyon, ou encore, sur un médaillon de Constantin, la vue de la ville de Trèves en Germanie, avec son enceinte baignée par la Moselle et la porte flanquée de tours qui y est percée.

§ V.— *Tessères.*

On peut rapprocher des monnaies proprement dites [1] les tessères monétiformes en bronze ou en plomb, dont on possède un grand nombre d'exemples [2].

1. Cf. plus haut, I, p. 460 et suiv.
2. Babelon, *Traité des monnaies gr. et rom.*, I, p. 706 et suiv., et Lafaye, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Tessera*.

A. — Les tessères de bronze [1] se présentent sous la forme de petites médailles dont le module est de 20 à 25 millimètres. Mettant à part celles qui doivent avoir quelque rapport avec le commerce, on les a classées en trois catégories :

1° Les unes portent au droit une tête impériale — car aucune des tessères connues ne paraît antérieure à l'Empire. La suite des princes représentés comprend deux groupes : d'une part Auguste et ses successeurs jusqu'à Néron, de l'autre un certain nombre de souverains du IVe et du Ve siècle, Julien l'Apostat, Théodose, Arcadius, Honorius. Au revers se lisent des chiffres, en relief pour la première série, en creux pour la seconde. Ils vont de I à XVI ; on trouve aussi quelquefois XIX. On admet que les tessères de cette sorte étaient des pions de jeux, analogues à nos dames.

2° Il en serait de même des tessères de la seconde catégorie, qui montrent au droit des têtes de Minerve, de Méduse, de Silène, des figures d'athlètes, d'animaux sauvages, ou d'autres sujets relatifs aux représentations scéniques ; au revers, comme les précédentes, la série des chiffres de I à XVI, quelquefois le nombre XXVI.

3° Une troisième catégorie a reçu le nom de tessères *spintriennes* ; le revers est le même que pour les autres, mais le droit est occupé par des représentations obscènes. On peut croire qu'elles aussi servaient de jetons à des joueurs. La fig. 505 [2] représente une scène de



Fig. 505.— Tessère de jeu.

jeu figurée sur une tessère de bronze : au droit, deux hommes, assis vis-à-vis, tenant sur leurs genoux une sorte de damier, et à côté le mot MORA, qui précise la nature du jeu ; au revers, le chiffre XIII dans une couronne.

Il existait aussi certaines tessères de bronze plus grandes, qui se rapprochent par leur diamètre non plus des monnaies, mais des

1. Cohen, *Monn. imp.*, VIII, p. 245 et suiv.
2. Cohen, *loc. cit.*, n° 6.

médaillons. De cette sorte sont trois pièces munies de bélières, trouvées en France, dont l'inscription indique en abrégé le nom d'un collège, suivi des dénominations d'un membre de ce collège, et que l'on peut regarder comme des insignes portés par les titulaires. Mais le nombre des monuments de cette nature est minime [1].

B.— Les tessères de plomb sont beaucoup plus communes et beaucoup plus variées [2]. Là encore il faut distinguer plusieurs catégories.

Il y a d'abord les **cachets de commerce**, qui étaient apposés sur des sacs et des ballots. Leur destination ne fait aucun doute ; car sur beaucoup d'entre eux on voit encore, à l'avers, l'empreinte de l'étoffe ou du bois où ils étaient appliqués. Certains sont percés dans toute leur largeur d'un conduit où était engagée la cordelette destinée à les fixer. Les uns sont estampillés sur leurs deux faces, chaque branche de la tenaille qui servait à plomber les colis, portant une empreinte différente ; les autres n'offrent qu'un sceau, au droit. On a découvert des plombs de cette nature surtout à Rome et à Lyon, dans la Saône [3]. Ils avaient été apposés sur des envois faits par des fonctionnaires et des particuliers, et non seulement sur des marchandises appartenant à des commerçants, mais encore sur les produits des fabriques de l'État ou des domaines impériaux, expédiés à Lyon pour les services publics, comme aussi sur les paquets destinés aux troupes cantonnées aux bords du Rhin et en Bretagne.

On rencontre sur les plombs de commerce les sujets les plus divers : noms d'empereur avec la mention de certaines administrations financières (fig. 506,1 : *r(atio) c(astrensis)*, à côté des têtes de Marc-Aurèle et de L. Verus) ; noms de fonctionnaires accompagnés de leur titre ; noms de villes ; désignation de corps de troupes ; noms et têtes de commerçants (fig. 506,2 : *L. Sextili Mercatoris*) ; noms de commerçants avec la figuration des marchandises qu'ils vendaient (fig. 506,3 : *Tertinior(um)*, autour d'un vase) ;

1. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n° 2315. Cf. Héron de Villefosse, *Bull. arch. du Comité*, 1912, p. 103 et suiv.

2. M. Rostovtsew et M. Prou, *Catalogue des plombs de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1900, 8° ; M. Rostovtsew, *Tessères romaines de plomb* (en russe), Petrograd, 1903, 8° ; Id., *Röm. Bleitesserae*, dans *Klio*, III (1905) ; Id., *Tesserarum urbis Romae et suburbi plumbearum sylloge*, Petrograd, 1903, 4° (texte), f° (album).

3. P. Dissard, *Collection Récamier. Catalogue des plombs antiques*, Paris-Londres, 1905, 8°.









Fig. 506. — Plombs de commerce.

Fig. 507. — *Tesserae nummariae.*

images de toute nature dont la raison d'être nous échappe le plus souvent (fig. 506,4 : Pan).

Une seconde classe de plombs se compose de ceux qu'on a appelés **tesserae nummariae**. Ce ne sont plus — et ceci s'applique aussi à ceux dont il sera question dans la suite — des sceaux ou des médailles commerciales, mais des jetons. On y voit des bons destinés à obtenir la livraison de certains objets dans les caisses ou les magasins publics. Les types et les légendes sont copiés souvent sur ceux des monnaies : d'une part, l'effigie impériale ; de l'autre, des images variées, divinités, telles que Jupiter, Minerve, Apollon, l'Annone, l'Abondance, la Fortune ; personnages, par exemple, un cavalier, un légionnaire ; objets, couronne (fig. 507,1), épis, *modius*, amphore. Ces derniers symboles font allusion à des libéralités impériales, distributions de blé, congiaires (fig. 507, 2, avec la légende : *ex liberalitate Ti. Claudi* [*C*]*ae. Aug.* ; fig. 507, 3, avec la représentation d'un *modius* surmonté d'épis). Un certain nombre de tessères portent la mention de collèges, collèges de *juvenes* (fig. 507, 4), c'est-à-dire d'associations de jeunes gens, assez répandues dans les municipalités romaines, qui se livraient en commun à des exercices et au métier des armes et qui formaient ainsi des sortes de milices ; collèges religieux, comme les *sodales consuales* (fig. 507, 5), association consacrée au culte de Consus.

Ces jetons de collèges servaient, eux aussi, de bons pour prendre part à des distributions, ou encore de jetons de présence à échanger ultérieurement contre une somme d'argent.

Les **tesserae convivales** étaient des tickets d'entrée pour des repas, offerts par les magistrats à Rome et dans les municipes ; les **tesserae hospitales**, des billets de logement qui donnaient droit à être hébergé dans les hôtelleries publiques établies le long des voies romaines ou dans les villes.

Les **tessères de spectacle** sont comparables à nos billets de théâtre. Les images qui y figurent se rapportent toutes aux jeux ; on y distingue la tête d'Apollon, ou des gladiateurs, des acteurs comiques, des masques, des bestiaires, des lions, des ours, des taureaux, des éléphants (fig. 507, 6). Parfois même on y lit des numéros qui indiquent la place réservée.

Certains plombs, analogues à ceux qui ont été cités à propos des plombs de commerce, mentionnent des établissements privés ; soit qu'ils y donnassent entrée, comme ceux qui portent les légendes *Balineum* (fig. 507, 7) ou *Thermis*, et s'y achetassent à la porte, soit

qu'ils servissent de réclame au commerçant : tel le plomb qui rappelle l'enseigne d'un magasin : *ad Martem* (fig. 507, 8, avec, au revers, l'image de Mars).

Une dernière catégorie comprend les **tessères de jeux** : elles se caractérisent par les chiffres indiqués au revers (de I à XVI, quelquefois XIX, XX et XC). Nous avons déjà signalé le fait à propos des tessères de bronze, qui servaient toutes, avons-nous dit, de jetons ou de pions.

§ VI. — *Mesure du temps.*

Pour mesurer le temps, les Romains avaient, à l'imitation des Grecs, adopté certains instruments, assez primitifs d'ailleurs, qu'il convient d'indiquer en peu de mots [1]. Si l'on veut en comprendre l'agencement, il faut se rappeller qu'à Rome la durée de l'heure n'était pas constante ; elle variait aux différentes époques de l'année, l'heure diurne formant toujours la douzième partie du temps qui séparait le lever du soleil de son coucher; on devait tenir compte et des latitudes et des saisons.

Les instruments étaient de deux sortes : les **cadrans et montres solaires** (*horologium*, *solarium*) et les **clepsydres**, qui permettaient d'évaluer la durée par l'écoulement d'un liquide.

L'archéologie ne nous a gardé aucun spécimen de ces dernières, à cause de leur fragilité ; nous n'en avons connaissance que par les écrivains. Les unes étaient constituées par des amphores trouées dont l'eau s'écoulait en un laps de temps déterminé : c'est le principe de nos sabliers modernes; les autres, auxquelles convient plutôt le nom d' « horloges à eau », étaient faites d'un vase de matière transparente, comme le verre ; elles recevaient un filet d'eau d'un débit uniforme; le niveau que le liquide atteignait dans le récipient indiquait le temps écoulé. Vitruve [2] et Galien [3] donnent des descriptions détaillées de semblables horloges.

Les cadrans solaires, au contraire, nous sont parvenus en grand nombre [4]. Ils reposent tous sur le même principe : une tige de métal (**gnomon**) est plantée dans une surface de marbre ou de

1. Cf. Ardaillon, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Horologium*.
2. IX, 9 et 10.
3. Cf. Sauppe, *Philologus*, XXIII, p. 448 et suiv.
4. Voir une liste, actuellement incomplète; dans Marquardt, *Vie privée*, p. 456 et 457.

pierre, cylindrique, tronconique ou même plane ; sur cette surface sont tracées des lignes correspondant aux différentes heures du jour ; l'ombre portée par le gnomon, en se déplaçant dans le champ occupé par les lignes et en venant recouvrir successivement chacune d'elles, indique l'heure du moment. L'usage en subsiste encore de nos jours.

Les plus rares, mais aussi les plus curieux, sont les cadrans solaires portatifs, véritables montres de poche. Celle qui se voit à la fig. 508 a été trouvée au Crêt-Chatelard (Loire)[1]. C'est un disque de bronze, au centre duquel on avait fixé un index mobile en forme de triangle à hypoténuse curviligne ; la tranche supérieure de la courbe porte une division en parties inégales décroissant de l'extrémité la plus élevée à la plus basse et correspondant aux six heures de la demi-journée. Un gnomon en forme de T (restitué dans notre figure) faisait une ombre, qui se projetait sur cette tranche et se portait, suivant la hauteur du soleil, sur l'un ou l'autre des traits horaires.

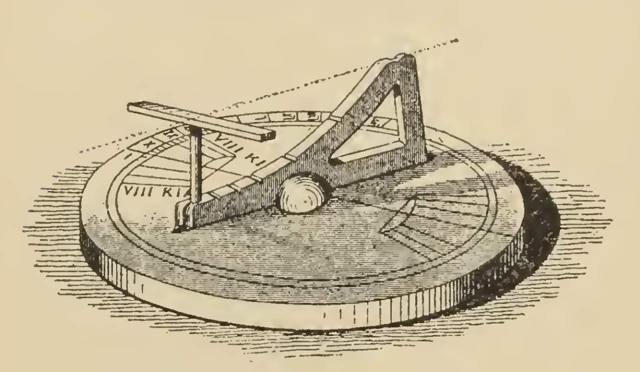


Fig. 508. — Montre solaire.

Une autre montre, provenant du Hiéraple[2], près Forbach, est conçue suivant un système quelque peu différent. Le cadran est muni à son centre d'une aiguille qui peut se mouvoir circulairement autour du point d'attache ; il est enchassé, d'autre part, dans un anneau cylindrique plat, formant un léger rebord, lequel est percé, à un certain endroit, d'un trou conique ; il suffisait, l'aiguille étant disposée convenablement, de tourner cette ouverture vers le soleil à un moment de la journée. Les rayons solaires, traversant par là, venaient dessiner sur l'aiguille un petit cercle lumineux, dont la position, comparée à celle des lignes horaires voisines, donnait l'heure à l'instant de la visée.

Signalons encore, comme exemple, une montre solaire en ivoire, mesurant 0 m. 064, qui a été trouvée à Mayence[3].

1. De La Noé, *Mém. des Ant. de France*, LVII (1896), p. 1 et suiv., pl. I et II. Autre cadran semblable trouvé à Rome et décrit par Baldini (De La Noë, *ibid.*, pl. II, fig. 2).
2. De La Noë, *Mém. des Antiq. de France*, LIII (1892), p. 151 et suiv., pl. K.
3. *C. I. L.*, XIII, 10032, 27 (avec figure).

CHAPITRE VI

VÉHICULES TERRESTRES[1]

SOMMAIRE. — I. Véhicules de charge. — II. Voitures de voyage. — III. Chars officiels de luxe et de cérémonie. — IV. Chaises et litières.

Il convient de dire en commençant que les noms de chars vulgarisés par les sources littéraires ne se prêtent nullement à des identifications précises ; la multiplicité des termes laisse supposer quelques doubles emplois, ou encore le choix d'un nouveau mot pour un changement sans importance. Nous nous bornerons donc sur ce point à des indications très succinctes.

Une question générale qui concerne toutes les variétés de véhicules est celle du mode d'attelage. Il demeure très incertain. Les artistes, peintres, sculpteurs, graveurs ou mosaïstes, ont presque toujours négligé de l'indiquer, car cette indifférence facilitait leur tâche. Si l'on se fiait aux représentations qui nous restent, on s'imaginerait que les anciens n'ont le plus souvent attelé qu'une seule bête de trait ; mais ce serait une illusion. Quand les animaux étaient en nombre pair (bige, quadrige), on devait les répartir un à un, ou par deux, de chaque côté d'un timon ; c'est ce qui s'observe sur la mosaïque de Barcelone (fig. 469, 2)[2], où un char de cirque est renversé. Au cas où l'on avait à en utiliser un nombre impair, on procédait sans doute comme aujourd'hui : on enfermait la bête du milieu entre deux brancards, en faisant des autres des chevaux de volée ; c'est ce qui semble résulter de certains sarcophages, où sont figurés des enfants conduisant de petits chars traînés par un animal familier[3]. Le plus étonnant est de voir, comme sur la colonne d'Igel rappelée plus loin (fig. 511), une paire de bêtes attelée à deux brancards, dont l'un est très nettement marqué contre le flanc de la première mule ; on peut croire à une erreur du

1. J.-C. Ginzrot, *Die Wagen und Fuhrwerke der Griechen und Römer*..., Munich, 1817, 2 vol. 4°.
2. Voir aussi Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5705.
3. *Ibid.*, fig. 2228 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 289, 1.

sculpteur, qui aura montré cette mule attelée comme si elle était seule.

Parmi les timons il y en avait de richement ornés ; en Afrique on a retrouvé une garniture métallique imitant un buste de femme, qui s'appliquait à l'extrémité de l'un d'eux [1].

Les musées conservent aussi un certain nombre de porte-guides ; du moins considère-t-on comme tels des douilles en bronze flanquées de deux supports et dont l'ornementation est assez variée : tantôt de vraies scènes, tantôt un motif dominant très simple, bouton, fruit, boucle ou balustre, tête d'animal, aigle, panthère, col de cygne, buste de divinité ou d'enfant bachique [2].



Fig. 509. — Char à bœufs.

Entre les roues d'un grand char à bœufs représenté sur une mosaïque d'Orbe (fig. 509)[3], on voit pendre un accessoire peu distinct, qui devait servir de frein ou d'entrave ; le même reparaît dans les reliefs gallo-romains[4].

§ I. — *Véhicules de charge.*

Leur nom général est **plaustrum**[5] ou *plostrum*. Ce genre de char ne diffère pas beaucoup, probablement, de l'*hamaxa* des Grecs. La

1. *Musée de Constantine*, pl. x, 5, p. 103.
2. A. Héron de Villefosse, *Bull. des Antiq. de France*, 1916, p. 237-241.
3. D'après Blanchet, *Édif. de la Gaule*, p. 106, fig. 15 a.
4. Espérandieu, *Bas-reliefs*, III, 2339; IV, 3522.
5. Lafaye, au mot, dans Saglio, *op. cit.*

qualité essentielle est la solidité ; peu importe qu'il soit lourd et grossier d'aspect, d'une carrosserie rudimentaire et cahotante. Ce sont surtout des bœufs ou des mulets qui le traînent ; des chevaux, bien moins. Les roues ont rarement des rais ; elles sont plus habituellement pleines, formées d'un gros et épais disque de bois (fig. 354) [1] ; elles tournent avec l'essieu ; un plateau massif supporte tantôt une caisse pleine, tantôt un bâti de montants et de traverses, qui devait s'enlever à volonté [2]. Les représentations que



Fig. 510.— Voiture de charge.



Fig. 511. — Cabriolet.

nous avons des plus gros fardiers leur donnent à l'ordinaire deux roues, même à ceux qui charrient des matériaux de construction [3] ; mais peut-être y en avait-il quatre au *plaustrum majus* (fig. 510) [4]. Le *sarracum*, d'après les textes, en serait une simple variété qu'on croirait plus spécialement affectée au transport des poutres et

1. De même : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 293, 3 (transport de vendanges).
2. Char à ridelles rapportant du gibier : *ibid.*, III, p. 112, 4 ; 307, 2.
3. *Mosaïques de Tunisie*, 463.
4. Relief de la colonne d'Igel (cliché du musée de Saint-Germain).

troncs d'arbres ; par suite, la plate-forme devait être allongée; mais rien n'indique qu'il y eût chez les anciens, comme chez



Fig. 512.— Voitures romaines du train des équipages.

nous pour charger des sapins, de ces véhicules en deux parties entièrement isolées, qu'on laisse distantes de plusieurs mètres.

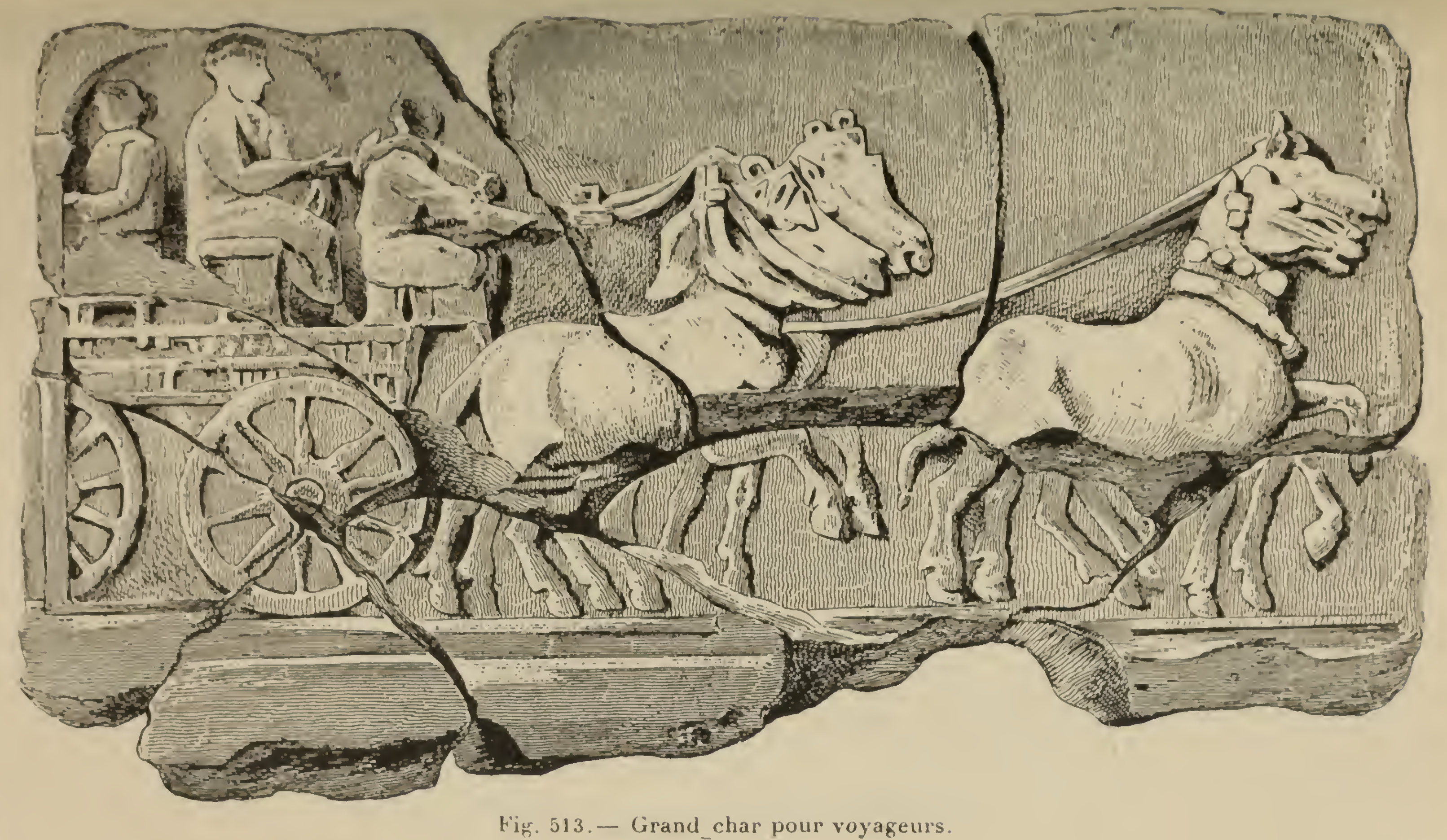


Fig. 513. — Grand char pour voyageurs.

Dans le même groupe rentre le *carrus* ou *carrum*, emprunté, pense-t-on, comme le nom lui-même, aux Celtes, et pour le même usage que chez ceux-ci : les transports de guerre [1]. Il emporte les approvisionnements, en sacs, en tonneaux ; les tentes de campements, des armes, du matériel de siège. A en juger par les exemples tirés des colonnes Trajane et Aurélienne (fig. 512) [2], la caisse était très basse, peut-être à montants mobiles ; dans ces reliefs, les roues ont souvent des rayons, exécutés même avec une certaine recherche dans certaines scènes de la colonne Aurélienne. Du reste, l'esprit réaliste du sculpteur n'allait pas jusqu'à lui interdire tout enjolivement ; de plus, les proportions semblent faussées et les chars plus petits que dans la réalité. On remarque des formes variées : caisse carrée, ronde, en carène ; une paire de roues, ou bien deux, semblables ou inégales. Les chars des Daces paraissent plus hauts et plus lourds sur les métopes d'Adam-Klissi [3]. Au IVe siècle, ce train des équipages prend le nom de *carrago*.

§ II. — *Voitures de voyage.*

Cette série comporte des subdivisions. Les Romains ont connu le grand char « diligence », attelé de tout un groupe de chevaux, jusqu'à huit ou dix et au delà, où plusieurs bancs s'alignent les uns derrière les autres et où l'on se faisait réserver quelques places comme dans nos anciennes voitures de poste. Mais il y en avait aussi de louage, pour les familles nombreuses en déplacement, encombrées de nombreux colis. Un relief de Langres (fig. 513) [4] en donne peut-être la meilleure idée : il y a là deux couples de chevaux et au moins trois ou quatre banquettes ; le char est découvert, mais, d'après certains passages d'auteurs, il y a lieu de supposer l'emploi de bâches, mobiles comme leurs supports, qu'on étendait en cas de pluie. Le nom usuel (**rheda**, *reda*) est encore d'origine gauloise.

D'autres reliefs, plus effrités, nous font voir des types un peu moins grands [5], notamment une stèle de Belgrade, dont l'in-

1. Colonne Trajane : Reinach, *Reliefs*, I, p. 340-341 (31-32), 345 (45).
2. *Ibid.*, I, p. 299 (22), 302-303 (33-35, 37), 305-306 (46-48), 323 (115-116), 325 (125), 327-328 (134-135 = notre fig. 512, d'après un moulage).
3. *Ibid.*, I, p. 431 (9) ; 437 (35).
4. D'après la *Rev. arch.*, XI (1854), pl. CCXXXVI ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, IV, p. 282 ; voir encore *ibid.*, VI, n° 5266.
5. Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, n° 293 (Vaison).

scription indique que le véhicule avait servi à un officier, un *speculator*[1]. La petite « carriole » familiale, avec toiture légère et rideaux, est deux fois représentée sur un médiocre sarcophage d'enfant, au musée Kircher (fig. 514)[2]. Le *petorritum*, char « à quatre roues » d'après son nom celtique, a dû se distinguer à l'origine de la *rheda* par quelque détail qui nous échappe.

Les voitures pour trajets rapides étaient des cabriolets portant le

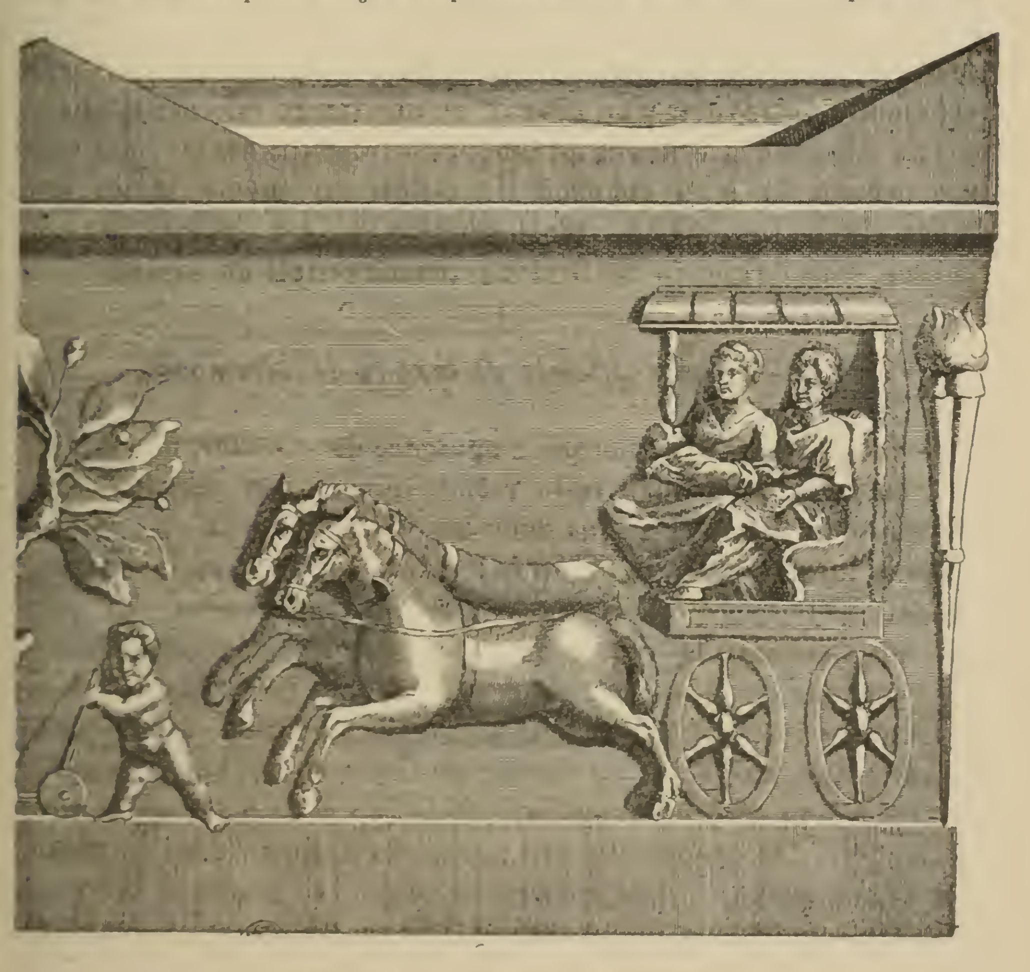


Fig. 514. — Carriole de famille.

nom de **cisium**[3]. Tout y était subordonné à la vitesse : deux roues très hautes, une caisse extrêmement étroite donnant tout juste place à deux personnes ; on pouvait cependant y atteler deux

1. M. Rostovtsew, *Röm. Mitth.*, XXVI (1911), p. 267-278.
2. D'après Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Suppl., V, pl. XLII.
3. G. Lafaye, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

bêtes, comme dans un relief de la colonne d'Igel (fig. 511) [1], et même trois au dire des auteurs. A l'occasion, les grands chefs en campagne adoptèrent cette voiture à cause de sa légèreté ; sur l'arc de Salonique, Galère, guerroyant contre les Perses, paraît dans un *cisium* [2].

En quoi différait-il de l'*essedum*, l'ancien char de guerre des Gaulois? Ce dernier était ouvert par derrière, le *cisium* par devant, a-t-on proposé [3] ; mais cette distinction même est très peu sûre, et les monnaies de la République, sur lesquelles on croit reconnaître l'*essedum*, n'en offrent qu'une image microscopique et parfois réduite aux roues et au timon. Du reste, il devint une voiture urbaine et a pu changer de nature en même temps que d'affectation. La même transformation a été subie par le *covinus*, char de guerre des Bretons, passé carriole de voyage.

§ III. — *Chars officiels de luxe et de cérémonie.*

Ce fut toujours une marque d'opulence de circuler, non à pied, mais en voiture; ce luxe resta même interdit, en principe, dans l'enceinte de Rome et jusque dans les villes de province, depuis l'origine jusqu'à la fin de l'Empire ; il n'y eut à la règle que des dérogations temporaires ou rigoureusement personnelles. La plupart provenaient de récompenses insignes ou n'étaient tolérées qu'en un jour de fête. Dans les cérémonies du culte, les fonctions sacerdotales créaient à cet égard un privilège. Il nous est rapporté qu'Agrippine, l'orgueilleuse épouse de Germanicus, se fit autoriser à se rendre en **carpentum** au Capitole, et après sa mort, sur l'ordre de Caligula, ses cendres furent transférés à Rome dans le même char ; nous avons ainsi le nom de ce genre de voiture, et sa forme nous est rendue par un médaillon frappé *memoriae Agrippinae* (fig. 516) [4] : traînée par deux mules, elle est à deux roues, très courte ; la caisse paraît simple, mais toute l'ornementation est réservée pour la capote en berceau, ouverte à l'avant, dont la toiture paraît supportée aux quatre angles par de petites sta-

1. Cliché du musée de Saint-Germain.

2. S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 390 ; Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique*, pl. VI.

3. Mau, au mot *Cisium*, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*

4. D'après H. Cohen, *Médailles impériales*, I, pl. VIII. Cf. un relief d'applique : Déchelette, *Vases céramiques*, II, p. 288, n° 97.

tuettes. Ce mode de couverture est très probablement de provenance étrusque.

Plus riche encore, et à deux essieux, le *pilentum* eut primitivement pour affectation exclusive de transporter les prêtres et prêtresses, en service imposé, en même temps que les objets sacrés confiés à leur vigilance ; il était protégé contre les regards indiscrets, sans être cependant entièrement couvert. On doit peut-être en rapprocher la **tensa** [1] qui, d'après les textes, portait dans la pompe du Cirque les attributs des divinités. Des deniers de la République [2] ont pour type un quadrige ; la caisse du char, à deux roues, est carrée et semble fermée ; sur ses parois extérieures seulement on remarque : ici le foudre de Jupiter, là le paon de Junon, ou la chouette de Minerve ; elle est surmontée à l'avant d'une Victoire qui s'envole. La *tensa Capitolina*, reconstituée arbitrairement par A. Castellani [3], en utilisant des reliefs de bronze enfouis dans un tombeau de la Campagne romaine, ne fournit aucune donnée sérieuse sur l'aspect de ces chars. Mieux vaut retenir son attention sur un autre, en forme de temple, qu'ornent les effigies des Dioscures, et représenté dans un relief du musée Britannique (fig. 515) [4].

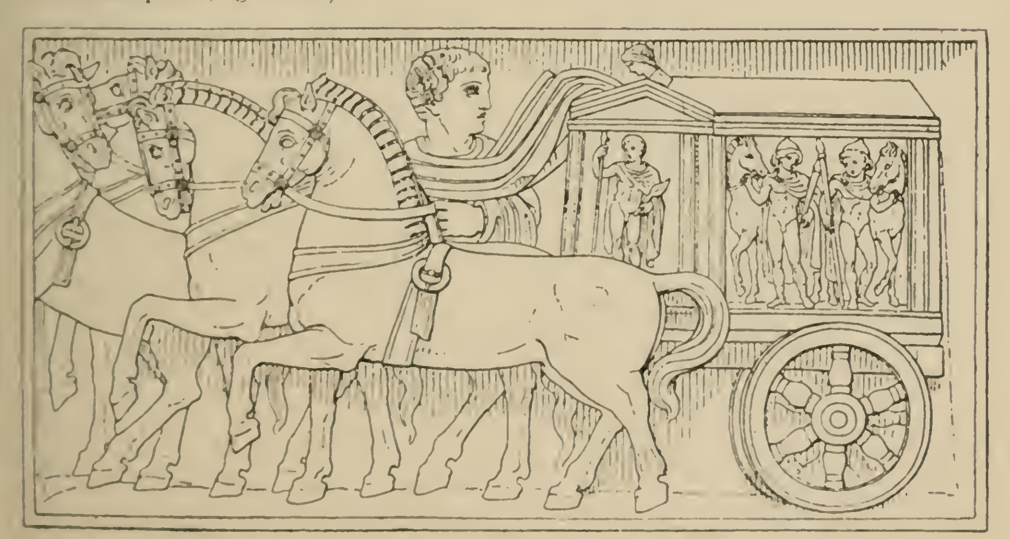


Fig. 515. — Véhicule pour images divines.

Les hauts fonctionnaires d'empire en tournée avaient la prérogative, à partir du IIIe siècle au moins, de circuler dans une sorte

1. Voir Chapot, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
2. *Ibid.*, fig. 6802.
3. Stuart Jones, *Companion to Roman History*, pl. XLIX, p. 292.
4. D'après la *Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum*, Londres, f°, X (1845), pl. XLVIII.

de voiture dite *carruca*, luxueuse, décorée de reliefs d'argent et si bien aménagée qu'on y pouvait dormir. Richesse à part, elle était encore de la famille des *rhedae*, découverte, très relevée sur ses quatre roues, la partie inférieure servant peut-être de fourgon aux bagages du dignitaire. Un spécimen de caractère local apparaît sur une pierre funéraire du musée d'Avignon [1] : le fonctionnaire est assis dans son siège ample et confortable; son licteur, derrière lui, tient la hache; le cocher fouette les chevaux dont les rênes passent, sur leur encolure, sous de vastes arceaux; la caisse du char est soigneusement construite et ornée de moulures et de bustes sculptés en bas-relief.



Fig. 516. — *Carpentum.*



Fig. 517. — Char de triomphe.

Le char de triomphe, **currus** [2], dérive manifestement des prototypes grecs, en particulier de ceux que prêtaient aux divinités les images mythologiques (fig. 320, 321, 328, 350) : c'est un char à deux roues, très bas à l'origine, où l'on monte sans marchepied et qui est entièrement ouvert par derrière ; une ou deux personnes s'y tiennent, toujours debout. La caisse est généralement décorée de reliefs symboliques, particulièrement des figures de Victoires; son contour affecte un profil variable : horizontal sur le devant, il s'infléchit sur les côtés, descend vers l'arrière en pente rapide et rectiligne, parfois dessine un ou deux gradins [3]. Cette forme reste usuelle sur les monuments romains inspirés de l'art grec (fig. 332). Mais sous l'Empire, le char de triomphe prend des proportions plus grandes : la caisse est plus haute, la plate-forme moins rapprochée du sol (fig. 334); dans un relief du Palais des Conservateurs [4],

1. Reinach, *Reliefs*, II, p. 216. 1 ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 223.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot.
3. Camée de La Haye : Reinach, *op. cit.*, II, p. 427, 2.
4. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 374, 2.

Marc-Aurèle domine considérablement les chevaux de son quadrige. Certaines monnaies impériales, qui commémorent des triomphes, ont pour type une sorte de corbeille ronde très profonde [1], de même hauteur devant et derrière (fig. 517). Quant aux prisonniers qui défilent dans ces occasions, leur char consiste en un simple plateau sans rebords, où ils sont assis la corde au cou [2].

Entre l'ancien char de triomphe et le char de cirque (fig. 352) [3], pas de différence essentielle. Le British Museum possède un modèle en bronze de cette dernière sorte, trouvé dans le Tibre [4] : le devant constitue une simple balustrade ajourée, dont le contour est en demi-cercle.

§ IV. — *Chaises et litières.*

La circulation en voiture étant défendue dans les villes, il fallait pour les malades, les infirmes, les dames et enfin d'une façon générale les personnes de qualité, un moyen de transport moins encombrant : c'était la litière, **lectica** [5]. En principe, elle n'était pas permise à tout le monde et longtemps fut considéré comme efféminé quiconque s'y montrait, pouvant se mouvoir aisément. Mais sous l'Empire, les mœurs, plus amollies, en consentirent un usage très étendu. Il se fit même des litières monumentales, lourdes, visant à l'effet, exigeant jusqu'à huit porteurs comme les catafalques des convois funèbres (fig. 315). Celle qu'Aug. Castellani, à l'aide de nombreux débris exhumés en 1874 sur l'Esquilin, a reconstituée pour le musée du Capitole [6], en lui attribuant peut-être une longueur insuffisante, nous laisse entrevoir la forme de ce genre de meuble et le luxe auquel il pouvait atteindre. En somme, c'est un lit, avec appui-tête ou appui-coude, surmonté d'une toiture que portent quatre colonnettes et d'une tringle d'où pendent des rideaux ; sur deux côtés de la caisse, des anneaux livrent passage



Fig. 518. — Chaise à porteurs.

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 2225 ; cf. 2226.
2. Plaque Campana : Reinach, *op. cit.*, II, p. 288, 2.
3. Voir aussi les fig. de Saglio, *op. cit.*, au mot *Circus*, et Reinach, *Reliefs*, II, p. 296-297 ; III, p. 367-369.
4. *Guide to Greek and Roman Life*, p. 200, fig. 208.
5. P. Girard, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
6. *Ibid.*, fig. 4376 ; *Bull. comunale*, 1881, pl. XV, XVIII ; Helbig, *Führer*, I, n° 963.

aux brancards que les *lecticarii* soutiennent à la force des bras ou de l'épaule, des deux au besoin, car un autre anneau, à l'extrémité d'un des brancards, permettait de faire passer une courroie. L'armature était en bois, recouvert d'un placage de bronze ciselé, avec incrustations d'argent. A l'intérieur, les coussins et couvertures devaient être disposés comme sur un lit.

La chaise à porteurs (**sella gestatoria**) est plus légère que la litière ; on s'y asseoit au lieu de s'y étendre. Aussi est-il plus facile de la fermer complètement, quitte à laisser seulement deux ouvertures latérales, devant lesquelles des rideaux se tirent à volonté. Une statuette de Pompéi (fig. 518) [1], malgré son dédain des proportions, car on dirait une chaise pour enfants, en donne une idée approximative.

1. D'après von Rohden, *Die antiken Terrakotten*, Stuttgard, I (1880), f°, pl. XXXVIII, 1.

CHAPITRE VII

BATEAUX DE GUERRE ET DE COMMERCE

Dans les choses de la mer, les Romains n'ont été que des élèves, longtemps même un peu dédaigneux : ils ne se mirent à équiper des flottes de guerre que sous la pression de la nécessité, et, pour la marine marchande, ils laissèrent le champ libre à des populations plus commerçantes, qui, du reste, tôt ou tard, leur furent asservies. On tient pour assuré que les bateaux romains étaient copiés sur ceux des rivaux ou des ennemis : Carthage et la Grèce ont fourni des modèles, pas très différents sans doute ; les termes que les auteurs appliquent à la marine romaine sont ceux-là mêmes qui avaient cours chez les Hellènes. Après la fin des guerres puniques et la soumission de l'Espagne, de la Grèce d'Europe et d'Asie, les Romains renoncèrent, autant que possible, à construire eux-mêmes leurs flottes ; ils imposèrent aux cités alliées une contribution en navires et admirent en foule les éléments étrangers dans les équipages et leurs états-majors.

Quels étaient ces bateaux, il n'est point aisé de le dire. En effet, c'est sous la République que les escadres, aux prises avec de véritables puissances navales, comprirent de nombreuses et fortes unités. Sitôt conquis tout le bassin de la Méditerranée, la marine d'État, n'ayant plus à pratiquer la grande guerre, garde un rôle de police, protège la navigation en général, convoie des bâtiments de charge, remplit quelques missions administratives. Les grands vaisseaux deviennent inutiles ; on en conserve très peu, et la plupart des bateaux sont de type réduit. Or, c'est du jour où l'importance des flottes s'amoindrit que les documents figurés, peintures, mosaïques, reliefs surtout, nous renseignent ; rien de pareil sous la République [1]. Nous ne répéterons pas ce qu'exposent en détail

1. Voir, en effet, W. W. Tarn, *Journ. of Hell. Stud.*, XXV (1905), p. 137-156, 204-221.

sur le sujet les manuels d'antiquités ; nous rappellerons seulement l'essentiel [1].

Les variétés de bateaux pullulaient, à en juger par la nomenclature, œuvre d'un pédant plutôt que d'un technicien, de la célèbre mosaïque d'Althiburus [2] (fig. 379) ; en fait, les nuances étaient parfois insignifiantes et, les dénominations ne dérivant pas toutes de la même langue, il y a là des doubles emplois [3]. Ce sont les catégories qu'on voudrait différencier ; mais les monuments ne se prêtent guère à ces distinctions.

Les procédés de navigation les plus élémentaires n'étaient pas abandonnés ; on a retrouvé en Angleterre un esquif, bien instable, taillé dans un tronc d'arbre [4] ; le radeau, formé de poutrelles raccordées, n'exposait pas aux mêmes risques, mais il ne supportait pas de lourdes charges, et sa propulsion était lente, difficile à régler. On se servait quelquefois de ces deux variétés pour la pêche. En dehors de ces deux types simplifiés, il se faisait bien d'autres petits bateaux ne rentrant pas dans les deux groupes fondamentaux : **naves longae** (vaisseaux de guerre), et **onerariae** (bâtiments de charge ou de commerce). Les premiers, estimés selon leur vitesse, étaient mus par des rames, avec l'aide des voiles, le cas échéant ; les seconds avançaient au gré du vent et ne recouraient à l'aviron que pour des manœuvres secondaires. Les navires longs sont distingués avant tout par le chiffre de leurs rangs de rameurs, qui dépasse bien rarement trois sous l'Empire; encore les trirèmes ne sont-elles pas en majorité, et si l'on nomme triérarque tout capitaine de navire, c'est que la trière avait dominé en Grèce et qu'on empruntait aux provinces grecques beaucoup d'officiers ; par-dessus tout foisonnent les birèmes dites **liburnae**, du nom d'un peuple dalmate qui en créa le type, et l'on finit par qualifier ainsi, arbitrairement, toutes les unités.

La disposition des rameurs, gros problème pour l'époque grecque, est aussi insoluble pour les siècles suivants : les trirèmes des reliefs de Naples [5] et les birèmes de la colonne Trajane [6] sont

1. C. Torr, au mot *Navis* [1904], dans Saglio, *Dict. des Ant.*, traite en bloc des navires anciens, sans distinguer les nationalités. Cf. aussi E. Assmann, dans Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 1593-1639.

2. P. Gauckler, *Monum. Piot*, XII (1905), p. 113-154.

3. Assmann, *Jahrb. des Inst.*, XXI (1906), p. 107-115.

4. Saglio, *op. cit.*, fig. 244, et au mot *Linter*.

5. Saglio, *ibid.*, fig. 5271-5272 ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 90, 2-3.

6. Saglio, *ibid.*, fig. 5281 ; Reinach, *op. cit.*, I, p. 332-333, 339-340, 342-343, 351-353.

absolument conventionnelles ; les documents figurés ne sont pas clairs et ils se contredisent ; il dut y avoir des différences de structure, mais surtout les sculpteurs n'auront obéi qu'à leur fantaisie. Il semble bien malgré tout que les lignes de rameurs étaient droites et ne suivaient ni la courbe extérieure, ni la courbe descendante de la coque ; dans le sens transversal, on les restitue volontiers en quinconce.

De même, les dimensions des navires ne sont point révélées par les monuments ; le sculpteur n'hésite pas à donner celles d'une barque à des liburnes et y réunit une douzaine de rameurs. Des textes isolés indiquent les proportions de quelques bâtiments de commerce, qui avaient une longueur de quatre largeurs environ et mesuraient quelque 120 coudées. Les vaisseaux de guerre grecs paraissent avoir été plus étroits que les romains. Toutes les dimensions s'évaluaient par rapport à l'espace (*interscalmium*) entre les tolets qui retiennent chaque rame à la carène : environ 5 pieds dans le sens horizontal. En hauteur, l'intervalle entre les bancs était bien moindre, peut-être quelquefois d'un pied seulement ; il fallait, même aux grands vaisseaux de guerre, une faible hauteur au-dessus de la flottaison ; leur sécurité dans les tempêtes était à ce prix. A la journée d'Actium, les plus formidables unités d'Antoine, à dix bancs de rames, — qui causèrent sa défaite —, n'auraient cependant pas laissé plus de dix pieds hors de l'eau ; mais ce ne sont pas des techniciens qui donnent ces chiffres, très sujets à caution.

Le tonnage commercial était de beaucoup le plus fort ; les auteurs fournissent un aperçu de certaines cargaisons, évaluées en talents ou en amphores, mesures très approximatives. En tout cas, le Tibre était navigable jusqu'à Rome pour des vaisseaux de guerre à dix bancs, quand les bateaux marchands de 3.000 talents (environ 80 tonnes) devaient s'arrêter à l'embouchure. Les plus gros transports atteignaient, croit-on, à peine le triple de ces chiffres, exception faite des bâtiments qu'on destinait à véhiculer une masse énorme et indivisible, comme les obélisques amenés d'Égypte pour décorer quelque cirque.

L'embarcation « cargo » est *aperta*, l'unité de guerre généralement *tecta*, *constrata*, c'est-à-dire qu'un dispositif abrite les rameurs contre les coups de l'ennemi ; ils sont, en effet, dissimulés dans le relief de Préneste (fig. 519), au Vatican. Dans ceux de la colonne Trajane, cette protection n'apparaît pas, mais au cours

de la guerre dacique les vaisseaux avaient en réalité un rôle de simples transports.

Naturellement, le bois à peu près seul entrait dans la construction navale [1] ; les essences employées dépendaient des ressources locales, mais le chêne seul était jugé assez dur pour la quille, lorsque le vaisseau devait être par moments halé à terre, comme il

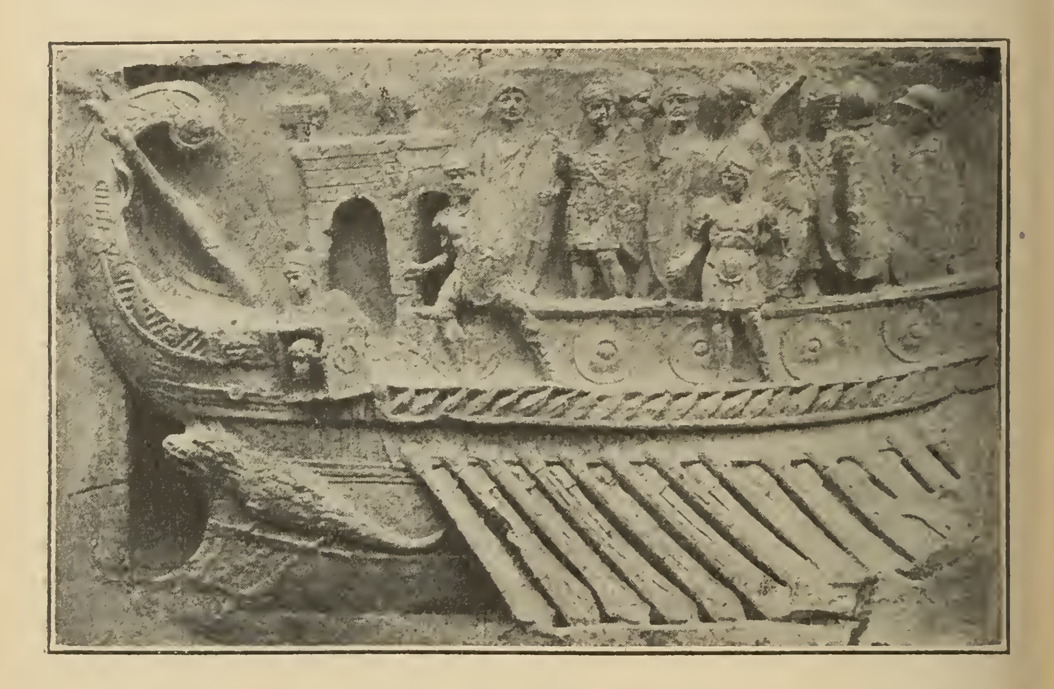


Fig. 519.— Navire de guerre romain.
(Cliché du musée de Saint-Germain).

arrivait à tous les navires de combat. On rendait les joints étanches avec de la filasse, ou autres matières compressibles, fixées par de la cire ou du goudron végétal fondus au feu, dont on recouvrait en outre toute la paroi extérieure. Sur cette couche protectrice on étendait le plus souvent des couleurs à l'encaustique ; les pirates faisaient choix, pour se rendre moins visibles, des nuances rappelant les tons glauques de la mer ; les bâtiments de plaisance ou appartenant à de riches armateurs étaient en outre ornés, suivant une tradition reçue des Grecs, de véritables dessins et figures.

Le procédé rapide et économique, pour assembler les éléments de la coque, consistait à y enfoncer des chevilles de bois ; mais aux

1. Bateau en chantier, relief de Ravenne : H. Gummerus, *Jahrb. des Inst.*, XXVIII (1913), p. 91 et suiv., fig. 15.

gros bâtiments les clous de métal convenaient mieux, spécialement les rivets de bronze, qui ne rouillaient pas.

La carcasse comprenait essentiellement : 1° une quille, relevée à l'arrière jusqu'au pont, et aussi à l'avant dans les navires de commerce ; 2° une série de côtes dressées verticalement, qu'on façonnait à la hache. Les côtes se courbaient dans le haut, marquant une concavité intérieure ; on les reliait entre elles, extérieurement, par des bordages horizontaux ; et ceux-ci étaient eux-mêmes renforcés d'habitude par des préceintes, pièces de bois de plus forte épaisseur, tendues par intervalles de l'avant à l'arrière, et par de gros câbles sur les navires de guerre. Les avirons traversaient la carène par des sabords ; les monuments font voir que, par imitation des usages grecs, une poche de cuir, à chaque sabord, enveloppait la rame ; celle-ci évoluait librement et l'eau ne pouvait pénétrer. A l'intérieur, chaque paire de côtes était réunie dans le haut par des traverses de bois, qui en garantissaient la fixité et les maintenaient écartées, malgré la pression des bordages.

Les gaillards surélevés, à l'avant et à l'arrière, sont devenus exceptionnels chez les Romains ; mais en poupe les galères des colonnes Trajane et Aurélienne ont une sorte de cabine pour le capitaine, toute en osier tressé ; ou bien des arceaux de jonc supportent une toile de tente, destinée aussi à l'abriter. Sur le pont, même dans les navires marchands, exposés à de mauvaises rencontres, se dressent des tourelles, d'où les matelots peuvent lancer des projectiles sur l'adversaire ; pour qu'elles ne pussent par leur poids compromettre la stabilité du navire, on les faisait susceptibles de monter ou descendre par une manœuvre rapide ; normalement, elles restaient dans la coque.

L'avant du navire de guerre est muni d'un éperon, appelé rostre, car il ressemble à la gueule proéminente d'un animal sauvage ou au bec pointu d'un gros poisson ; on lui donne volontiers la forme d'un groin de sanglier, ou on le dispose en trident ; parfois d'autres éperons plus petits s'étagent au-dessus du gros, pour agrandir la déchirure causée par le choc. En prévision de ce coup, le bas de la carène a des préceintes plus résistantes. En général, le vaisseau porte en proue, à l'épaule, une peinture ou un relief symbolique, souvent en rapport avec le nom qui sert à l'identifier comme une personne [1] : par exemple, un monstre marin,

1. Nomenclature de ces noms de navires, noms de divinités ou géographiques, noms d'animaux, vrais ou fabuleux, dans De Ruggiero, *Dizionario epigrafico*, au mot *Classis*.

un crocodile, un cygne ; un œil grand ouvert, ou plusieurs superposés, lui assuraient les bienfaits de la magie. Le bateau représenté dans un relief Torlonia [1] porte à la proue l'image en relief de Bacchus, à la poupe une statue de la Victoire couronnant, et au sommet du mât une seconde Victoire à peu près semblable. Un autre, sur le tombeau de Naevoleia Tyché, à Pompéi, présente à l'avant un buste de Minerve. Proue et poupe, très relevées, s'achèvent, soit en volute, unique ou bifide, soit en col de cygne, plus ou moins renversé sur la cabine dont nous avons parlé. De ces pièces de charpente, celle de l'arrière prend le nom d'aplustre : elle protège le timonier contre le vent et les embruns. Le vainqueur l'enlevait du bateau dont il s'était rendu maître; aussi figure-t-elle souvent dans les trophées.

Par les yeux ou tout près d'eux passaient les câbles des ancres. Celles-ci, d'après les bas-reliefs (fig. 520) [2], ressemblaient beaucoup à celles d'aujourd'hui, sauf que les pattes triangulaires terminant les bras ne paraissent qu'à la basse époque. Les exemplaires retrouvés en mer n'ont plus que les bras, de fer ou de plomb ; la verge et la barre transversale (jas), toutes deux en bois, ont péri.

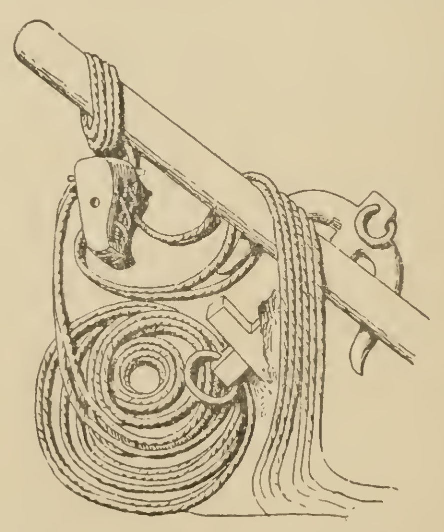


Fig. 520. — Ancre, poulie et câbles.

A chaque bout était un anneau, où l'on engageait, d'une part, un chaîne d'attache ; de l'autre, un cordage dont l'extrémité, sou-

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5295 ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 344, 4.
2. Relief de l'arc d'Orange (Saglio, *op. cit.*, fig. 321 ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 202).

levée par une bouée de liège, marquait la place précise de l'ancre [1]. Câbles, chaînes et cordes étaient amoncelés vers les deux pointes du navire; en poupe, ils servaient à l'amener à terre [2].

La direction est donnée de notre temps par le gouvernail, dû à une invention du moyen âge, indispensable en outre comme point d'appui dans la navigation à voiles; les anciens le remplaçaient par des paires de grandes et larges rames placées de part et d'autre de la poupe — et de la proue si l'embarcation était faite pour voguer dans les deux sens. Elles se fixaient à même hauteur que les avirons du rang supérieur. Il arrivait qu'une barre horizontale reliât les deux manches des gouvernails, permettant de leur imprimer des mouvements simultanés et parallèles [3].

Pour le gréement, l'analogie est grande avec les systèmes modernes; notre mât d'artimon est même directement emprunté à l'*artémon* grec, dont le nom passa dans le vocabulaire latin comme celui du *dolon*; tous deux désignaient à la fois le mât et la voile. Généralement il n'y avait que deux mâts au plus; le troisième ne paraît que vers 50 avant J.-C. Les monuments attestent la rareté des voiles triangulaires; la plupart étaient carrées, rattachées dans le bas, aux deux angles, par des cordages, le côté supérieur étant fixé à une vergue en un ou deux morceaux. Une qua-



Fig. 521. — Bateau en déchargement.

trième voile, triangulaire celle-là, pouvait encore être déployée entre la vergue et le sommet du mât. On abaissait le grand mât des bateaux de guerre avant la bataille, car le choc de l'éperon eût pu le rompre par contre-coup; la même manœuvre s'imposait aux bâtiments de transport remontant les rivières, qui avaient à passer

1. Cf. Reinach, *Reliefs*, III, p. 217.
2. Saglio, *op. cit.*, fig. 5280.
3. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 208, 3.

sous des ponts ; un relief de Salerne [1] et une mosaïque de Sousse (fig. 521) [2] en témoignent très nettement. L'existence des hunes est certaine, mais les monuments ne les reproduisent pas. Les voiles étaient faites de toiles de lin ou de fibres végétales ; on les bordait de cuir pour les consolider. Des cordages verticaux, de distance en distance, permettaient de rouler la voile de façon plus égale ; notre système de poulies était déjà pratiqué. Les bateaux, dans les fresques, ont des voiles blanches ; mais souvent on se contentait de coudre ensemble des pièces de toutes nuances. En signe de deuil on arborait des voiles noires ; la couleur rouge était réservée au bâtiment d'un amiral ou d'un chef d'État. Des inscriptions, réduites à des initiales, se détachaient parfois sur la toile, ou même des figures, comme la louve et les deux jumeaux, qui paraissent en deux exemplaires sur le relief Torlonia.

Les pavillons de bord sont aussi anciens que les vaisseaux de guerre ; ils se plaçaient au sommet des mâts et en poupe à une hampe, quelquefois imitée d'un thyrse, avec ses banderoles nouées au-dessous de la pomme de pin. Le drapeau de marine antique avait la forme d'une petite voile, dont la vergue se reliait à son support par deux cordons ; il flottait donc librement dans tous les sens, même de bas en haut ; le côté opposé à la vergue était frangé ou découpé en dents de scie. La nuit, on remplaçait les pavillons par des lumières ; dans un des reliefs de la colonne Trajane, une lanterne se balance en avant de la cabine du commandant (fig. 522) [3]. Feux et pavillons servaient probablement encore de signaux, comme peut-être certains accessoires énigmatiques, boucliers entre autres, que nos reliefs mettent au flanc des carènes.

Nous connaissons mal le système d'échelles aidant à monter sur les bâtiments de haut bord ; une planche s'abaissait simplement vers la terre pour le déchargement des bateaux de commerce. De petits canots (*scaphae*) ménageaient les communications avec la terre dans les eaux peu profondes, et d'autres étaient prévus pour recueillir l'équipage en cas de sinistre. En somme, on a pu dire que les vaisseaux antiques différaient fort peu de ceux du XVIIIe siècle, avant le grand développement industriel.

On appliquait à la navigation fluviale [4], sans écluses apparemment

1. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 419. 5.
2. *Mosaïques de Tunisie*, 189.
3. S. Reinach, *op. cit.*, I, p. 351, n°s 63-64.
4. Cf. F. Behn, dans Lindenschmit, *Alterthümer*, V (1911), p. 416-421, pl. LXX. Peinture d'Ostie : L. Paschetto, *Dissertazioni delle Pontif. Accad.*, ser. II, X, 2 (1912), p. 214, fig. 37.



Fig. 522. — Galères pour la guerre dacique.
(Clichés du musée de Saint-Germain).

des procédés de fortune qui ont persisté dans des contrées asiatiques encore arriérées : des radeaux, capables de porter des poids lourds, reposaient sur un assemblage d'outres gonflées, qui, grâce à leur élasticité, ne risquaient pas, comme des madriers, de se rompre contre les écueils rocheux dissimulés, où le courant les poussait [1]. Les Assyriens recouraient à cette méthode sur le Tigre ; leurs successeurs y ont persévéré pendant des siècles et l'on a des raisons de croire qu'elle fut suivie à l'époque romaine dans le midi de la France [2].

Le relief de la statue du Tibre au Louvre, et un autre (fig. 523) trouvé à Cabrières d'Aigues (Vaucluse) [3] font revivre le halage à bras d'hommes ; des animaux ont dû également être affectés à ce service.

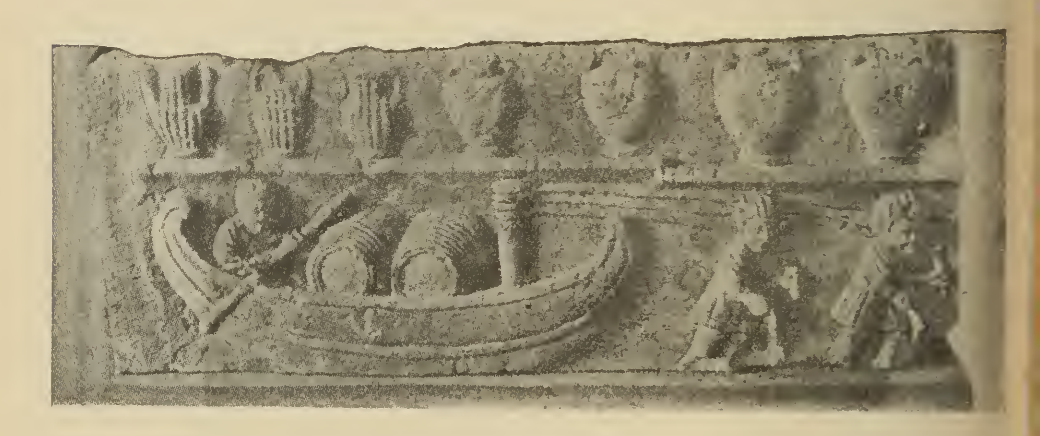


Fig. 523. — Le halage en rivière.

Le musée de Trèves possède un curieux monument de Nimègue : c'est l'image en ronde bosse d'un vaisseau ; image déconcertante, car cet esquif, qui porte quatre tonneaux, a l'aspect d'un bâtiment de guerre, avec sa poupe relevée ornée d'une tête de loup féroce, son éperon menaçant, brise-lame exagéré, et sa rangée, unique d'ailleurs, de 21 rames, pour 6 rameurs seulement [4]. Comme ce bateau, avec un autre pareil, couronnait la tombe d'un négociant en vins, il s'agit évidemment d'un trans-

1. J. Formigé, *Bull. des Ant. de France*, 1918, p. 120.
2. Voir Chapot, au mot *Utricularius*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
3. *Bull. arch. du Comité*, 1912, pl. XXII-XXIII, p. 89 et 99.
4. F. Hettner, *Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier*, Trèves, 1908, 8°, p. 13 et suiv. ; E. Fölzer, *Bonner Jahrbücher*, CXX (1911), p. 236-250.

port de commerce, mais la vanité des héritiers lui a imposé plus fière allure.

On voit par cet exemple les faibles garanties qu'offrent de telles reproductions et l'on s'explique l'intérêt éveillé par les recherches faites dans le lac de Nemi [1]. L'espoir, fondé sur une vieille tradition, de remettre au jour deux galères authentiques qui y étaient englouties, a été déçu. On a pu seulement reconstituer la forme de l'une d'elles, en fixant tout autour du pont, encore intact au fond de l'eau, des cordes terminées par des bouées ; les flotteurs ont montré que le navire mesurait une longueur de 60 mètres et une largeur de plus de 18 ; proportions singulières. Et comme on découvrit dans l'épave coulée des débris de mosaïque d'émail, des tuyaux de plomb, des tuiles et des statues, l'idée s'offrit que ce n'étaient point là des galères véritables, mais des pavillons flottants, auxquels le caprice de l'empereur — Caligula, d'après les marques des tuyaux — avait fait donner la forme approximative d'un navire ; des extrémités de poutres, notamment, s'ornaient, comme sur les galères, de têtes de lion et de loup en bronze tenant dans la gueule un anneau, où passaient sans doute des cordages [2].

La mosaïque d'Althiburus, dont nous avons donné un fragment plus haut (fig. 379), ne reproduit que des silhouettes de navires pacifiques ; ils sont désignés par leurs noms, en grec ou en latin, quelques-uns accompagnés d'inscriptions métriques qui paraissent empruntées aux vieux auteurs latins. On a pu déterminer parmi eux trois catégories :

1° Gros bâtiments de charge, notamment le *ponto*, d'origine gauloise, à mâture compliquée, et la *corbita*, d'allure lente apparemment, vu sa panse courte et ronde, comme celle d'une corbeille [3].

2° Navires au long cours, mais légers ; le plus représentatif est le *myoparo* (dont le nom même est un diminutif), remarquable par sa poupe basse et coupée droit, employé à la surveillance des côtes ; le *musculus* n'est peut-être pas autre chose.

3° Bateaux de pêche et embarcations fluviales, entre lesquels on retiendra : la *celox*, l'ancien véhicule des pirates ; la *placida*, nef de plaisance pour les eaux calmes ; la *stlata* ou *stlatta*, cha-

1. R. Cagnat, *A travers le monde romain*, p. 224 et suiv. ; Helbig, *Führer*, II, n° 1522 (et la bibliographie).
2. Gusman, *Art décoratif*, pl. XXXVII-XXXVIII.
3. Cf. un relief de la colonne de Théodose, Reinach, *Reliefs*, I, p. 111, 18

land large et plat ; le *carabus* en osier et cuir, en usage sur le Pô ; et ceux qui tenaient du radeau, la foule des *caudicariae,* construites en épais madriers, adaptées au transport des grains d'Ostie à Rome; la *ratis* ou *schedia*, toute basse, faite de bois, de claies, de *dolia* bouchés, servant de bac d'une rive à l'autre. Le terme *hippagogus* ne prouve point qu'on réservât toujours au charroi des chevaux des bâtiments d'un type particulier.

Les reliefs de la colonne Trajane montrent que des bateaux de nature très diverse furent employés sur le Danube dans les guerres daciques ; les pontonniers militaires, pour l'établissement de leurs passerelles, alignaient tantôt des canots plats, tantôt des barques à l'avant relevé, qui devaient donner au pont plus de solidité [1].

1. Reinach, *Reliefs*, I, p. 343 (38) : cf. p. 295 (6), colonne Aurélienne.

CHAPITRE VIII

ARMEMENT ET ÉQUIPEMENT MILITAIRES. MACHINES DE GUERRE. DÉCORATIONS[1].

SOMMAIRE. — I. Casque. — II. Cuirasse. — III. Ceinturon. — IV. Jambières. — V. Chaussure. — VI. Bouclier. — VII. Épée. — VIII. Lances et javelots. — IX. Armement et costume des différentes troupes. — X. Aigles et enseignes. — XI. Instruments de musique. — XII. Artillerie. Machines de guerre. — XIII. Décorations militaires. Triomphes.

L'armement primitif des Romains était, ainsi que des recherches récentes l'ont établi, un legs des Grecs et des Étrusques. Ultérieurement, à mesure qu'ils se trouvèrent en contact avec des populations dont les méthodes de guerre étaient différentes, ils leur empruntèrent de nouvelles armes ou modifièrent les leurs. C'est ainsi que successivement les Sabins, les Samnites, les Ibères, les Gaulois, plus tard les Asiatiques apportèrent chacun leur appoint à ces transformations[2]. Mais ces modifications appartiennent surtout à la période ancienne de l'histoire de Rome, pour laquelle les documents figurés nous font défaut et qui, par suite, ne saurait figurer dans ce manuel que pour mémoire.

Les armes offensives et défensives de l'armée romaine, l'équipement des soldats, fantassins ou cavaliers, l'artillerie, les machines de siège des époques plus récentes nous sont connus par de nombreux documents. Nous possédons d'abord le témoignage des auteurs : ce sont là, même, les seuls renseignements à peu près qui nous aient été conservés pour l'âge républicain antérieur à César. En second lieu, les fouilles exécutées sur différents points

1. Le Beau, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, XXXIX, p. 437 et suiv. ; p. 478 et suiv. ; p. 506 et suiv. ; XL, p. 295 et suiv. ; L. Lindenschmit, *Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres*, Brunswick, 1882, 4° ; Guhl et Koner, *La vie antique*, II, p. 452 et suiv. ; Marquardt, *Organisation militaire*, p. 24 et suiv. ; Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 2047 et suiv., au mot *Waffen* ; Stuart Jones, *Companion to Roman History*, p. 195 et suiv.

2. Cf. sur les emprunts de Rome aux différents peuples : E. S. Mac Cartney dans les *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. I, 1917, p. 121 et suiv.

soit célèbres par des batailles et autres opérations militaires, Numance, Alise-Sainte-Reine, par exemple, soit occupés d'une façon permanente par des troupes, comme les camps de la frontière en Germanie et en Bretagne. nous ont rendu des pièces d'armures ou d'habillements. Enfin, pour l'époque impériale, des tombes de soldats, des bas-reliefs provenant de monuments honorifiques [1] ou funéraires [2], de colonnes commémoratives [3], d'arcs de triomphe [4], nous fournissent de nombreuses représentations figurées, pleines de détails précis. Par malheur, dans bien des cas, cette précision, comme celle des textes d'auteurs, n'est pas suffisante encore. D'une part, les historiens ne se servent par toujours de mots techniques et les remplacent par des termes généraux plus vagues; de l'autre, faute d'être instruits dans le menu des faits historiques, ce qui nous permettrait de reconnaître pour chaque scène sculptée les différents genres de troupes qui y figurent, il ne nous est pas possible de déterminer les armes et les costumes caractéristiques de chacune d'entre elles, de différencier sûrement les légionnaires des prétoriens ou des auxiliaires; pas plus que l'on ne peut déterminer les insignes de grades des divers officiers.

Seules les tombes nous offrent, en même temps que l'image du défunt, la mention, dans son épitaphe, du corps où il a servi et du rang qu'il y occupait; mais là, une autre difficulté se présente. Le costume dont il est revêtu est ou un costume d'apparat, ou un équipement incomplet, souvent grossièrement figuré.

Joint à tout cela que le temps a introduit dans l'armement des soldats des changements qui ne nous ont été signalés nulle part, et qu'il ne serait point sage de combiner des renseignements, empruntés à des monuments similaires d'époques successives, pour en composer un tout. Il faut donc trop souvent se borner à noter les faits sans conclure.

1. Monument triomphal de Marc-Aurèle (Reinach, *Reliefs*, I, p. 373); fragment provenant du forum de Trajan (*ibid.*, p. 381); monument d'Adam-Klissi (*ibid.*, p. 429).

2. Mausolée de Saint-Rémy (*ibid.*, p. 384).

3. Colonne Trajane (*ibid.*, p. 330); colonne Aurélienne (*ibid.*, p. 293); colonne Antonine (*ibid.*, p. 291); colonne de Théodose (*ibid.*, p. 103).

4. Arc d'Orange (p. 200: détails peu distincts); arc de Septime-Sévère (*ibid.*, p. 258); arc de Constantin (*ibid.*, p. 240): les sculptures datent du IIe siècle et proviennent d'un arc du temps d'Hadrien. Voir plus haut, p. 651-652.

§ Ier. — *Casque*[1].

Le casque romain (galea, cassis) était de bronze dans l'armée de Servius ; on attribue à Camille l'introduction du casque de fer ; mais Polybe ne parle que de casques de bronze lorsqu'il décrit l'armement légionnaire. Parmi ceux que les fouilles nous ont



Fig. 524. — Casques romains.
1. Casque de Jart. — 2. Casque d'Osterburken. — 3. Casque de Niederbiber. — 4. Casque à aigrette.

rendus, et qui sont d'époque postérieure, il y en a de l'une et de l'autre matière ; mais le fer domine, sauf pour les casques d'apparat.

La *galea* se compose essentiellement, et sous sa forme la plus

1. Cf. S. Reinach, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, II, p. 1429.

simple, d'une calotte lisse (*cudo*), épousant la forme de la tête. La majorité des casques figurés sur la colonne Trajane, comme sur la colonne Aurélienne, comme aussi de ceux qui ont été retrouvés, sont surmontés à la partie médiane d'un appendice, un bouton saillant avec œillet, qui servait à suspendre le casque en y passant une courroie. On en a découvert à Jart, en Vendée, un spécimen très bien conservé (fig. 524,1)[1] : la calotte de bronze est renforcée extérieurement de quatre côtes saillantes, deux arrivant au niveau des tempes, deux autres descendant perpendiculairement aux premières, vers le front et vers la nuque ; c'est une disposition que montrent assez fréquemment les représentations de la colonne Trajane. Pour les corps ou pour les gradés qui avaient droit à un panache, ce bouton était remplacé par une tige saillante où il s'engageait.

A la calotte s'ajoutait, pour protéger la tête par derrière, un couvre-nuque, tantôt peu développé, comme sur le casque de Jart[2], tantôt descendant assez bas et touchant aux épaules : c'est le type que présente une coiffure découverte à Osterburken[3] (fig. 524,2), qui serait un casque de cavalier auxiliaire.

Par-devant, pour fortifier le bord antérieur et mettre la figure à l'abri des coups d'épée, était attachée, à la hauteur du front, une pièce de métal, soit fixe, soit mobile ; dans ce dernier cas, elle formait une sorte de visière, qui se rabattait. On la distingue très nettement sur le casque d'Osterburken, déjà cité, comme aussi dans les représentations figurées.

Les casques perfectionnés possédaient des couvre-joues (**bucculae**), pièces de métal, entourant les deux côtés de la face, plus ou moins complètement. Tantôt les oreilles étaient entièrement recouvertes, de façon à être protégées, sans pourtant que l'ouïe fût gênée ; un casque de fer, provenant de Niederbiber[4], permet de saisir nettement cette disposition (fig. 524,3); tantôt elles restaient en dehors de la jugulaire, ainsi qu'on peut le remarquer d'une façon constante pour les combattants des colonnes Trajane et Aurélienne. Quand les *bucculae* étaient très développées, elles ne laissaient guère de libre que la place de la bouche, du nez

1. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 3397.
2. Cf. aussi fig. 524, 4, 525, 540.
3. *Der obergerm. Limes*, *Kastell Osterburken*, p. 36 et pl. VII, 32 ; Lindenschmit, *op. cit.*, pl. IX, 3.
4. Lindenschmit, *op. cit.*, pl. IX, 1 ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3404.

et le milieu du front jusqu'aux deux yeux : c'est le cas du casque de Niederbiber. Les casques complètement fermés sont rares et appartiennent à la catégorie des armes d'apparat [1]. La visière représentait généralement une figure humaine [2] ; les yeux, laissés à jour, permettaient à ceux qui s'en couvraient de voir et de se



Fig. 525. — Casque de Newstead.

diriger. Nous donnons ici comme spécimen un casque remarquable découvert dans le camp de Newstead, en Écosse [3]. On remarquera que la calotte offre l'apparence d'une tête couverte de cheveux (fig. 525).

1. Voir sur leur usage J. Curle, *A Roman Frontier Post*, 1911, 4°, p. 172.
2. Benndorf, *Antike Gesichtshelme*, Vienne, 1878 ; Curle, *op. cit.*, p. 168. Ce dernier a dressé la liste complète des casques de cette sorte aujourd'hui connus (p. 179). Ils sont au nombre d'une trentaine.
3. Curle, *op. cit.*, pl. XXIX.

De bonne heure les casques des soldats romains furent ornés de panaches (**crista**). Polybe nous apprend que, de son temps, les légionnaires portaient une aigrette faite de trois plumes, rouges ou noires, longues d'une coudée.

Sur les monuments figurés de la fin de la République, tombeau des Jules, à Saint-Rémy [1], autel d'Ahenobarbus [2], on voit des soldats avec un casque surmonté de grandes crinières qui leur retombent dans le dos (fig. 526); dans les représentations du IIe siècle,



Fig. 526. — Soldats romains de l'époque républicaine (Monument d'Ahenobarbus).

au contraire, le casque est muni d'un petit support, d'où sort une aigrette de plumes courtes, trois, cinq, six, suivant les cas (fig. 524, 4) [3]. Leur nombre et leur richesse augmentent avec la valeur du casque lui-même. Un bas-relief du Louvre, où l'on peut sans doute voir des prétoriens en grande tenue, peut-être des officiers, nous montre des panaches somptueux [4].

1. Reinach, *Reliefs*, I, p. 384.
2. *Ibid.*, p. 277 ; Michon, *Monuments Piot*, XVII, fig. 1-3.
3. D'après un bas-relief du Louvre (Michon, *loc. cit.*, fig. 9).
4. Michon, *loc. cit.*, p. 233 ; P. Gusman, *Art décoratif*, II, pl. XVIII. Il faut remarquer que les trois têtes des officiers du premier plan, les plus notables, sont des restaurations modernes.

Enfin la *crista*, au lieu d'être dirigée d'arrière en avant, vers le front, pouvait être disposée de gauche à droite, courant d'une tempe à l'autre. Végèce affirme en deux endroits que les centurions portaient des *cristae transversae*, couleur blanc d'argent, pour se faire reconnaître plus aisément de leurs hommes (voir notre fig. 542, 2).

§ II. — *Cuirasse* [1].

La cuirasse que les soldats romains portaient à l'époque républicaine nous est mal connue ; on a dit, à cause de la formation même du mot **lorica**, que ce devait être une cotte faite d'une série de lanières de cuir découpées se superposant l'une à l'autre. Polybe [2] nous apprend que, de son temps, les légionnaires complétaient leurs armes défensives par une plaque d'airain de la largeur d'un empan (0 m. 23), en tous sens, « qu'ils mettaient sur la poitrine et nommaient καρδιοφύλαξ » ; elle était fixée d'une façon quelconque au vêtement. Il ajoute que ceux qui possédaient plus de mille drachmes s'entouraient le corps d'une cotte de mailles. C'est ainsi que se présentent à nous les soldats figurés sur les rares monuments que nous avons gardés de l'époque républicaine, le tombeau des Jules, autant qu'on peut en juger en l'état actuel du monument, et surtout l'autel d'Ahenobarbus (fig. 526,1).

Pour la période impériale nous sommes bien renseignés.

La *lorica* de cuir était encore usitée à cette époque ; on la voit sur la colonne Trajane portée par les auxiliaires et certains cavaliers : elle offre l'apparence d'une cotte unie, avec échancrures sur les épaules et à la hauteur du ventre. Mais on rencontre sur les monuments honorifiques ou funéraires d'autres sortes de cuirasses.

La première a été désignée par les modernes, faute de dénomination ancienne, sous le nom de *lorica segmentata*. Les représentations des colonnes Trajane et Aurélienne, comme aussi des découvertes heureuses faites dans les ruines des camps romains, tout spécialement à l'emplacement de l'ancienne ville de Carnuntum [3], permettent de se rendre compte assez exactement de la

1. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, II, p. 1314 et suiv., au mot *Lorica* ; von Groller, *Der röm. Limes in Oesterreich*, II, p. 85 et suiv.
2. VI, 23.
3. Von Groller, *loc. cit.* (essai de reconstitution, p. 96, notre fig. 527,3).

contexture de cette armure. Elle se composait de quatre plaques incurvées de fer, dont deux, juxtaposées, couvraient la poitrine, les autres le dos. Celles de derrière étaient réunies ensemble par des charnières, celles de devant par des courroies engagées dans des boucles à ardillons (fig. 527, 1, 2 et 3) [1]. Au-dessous, à partir

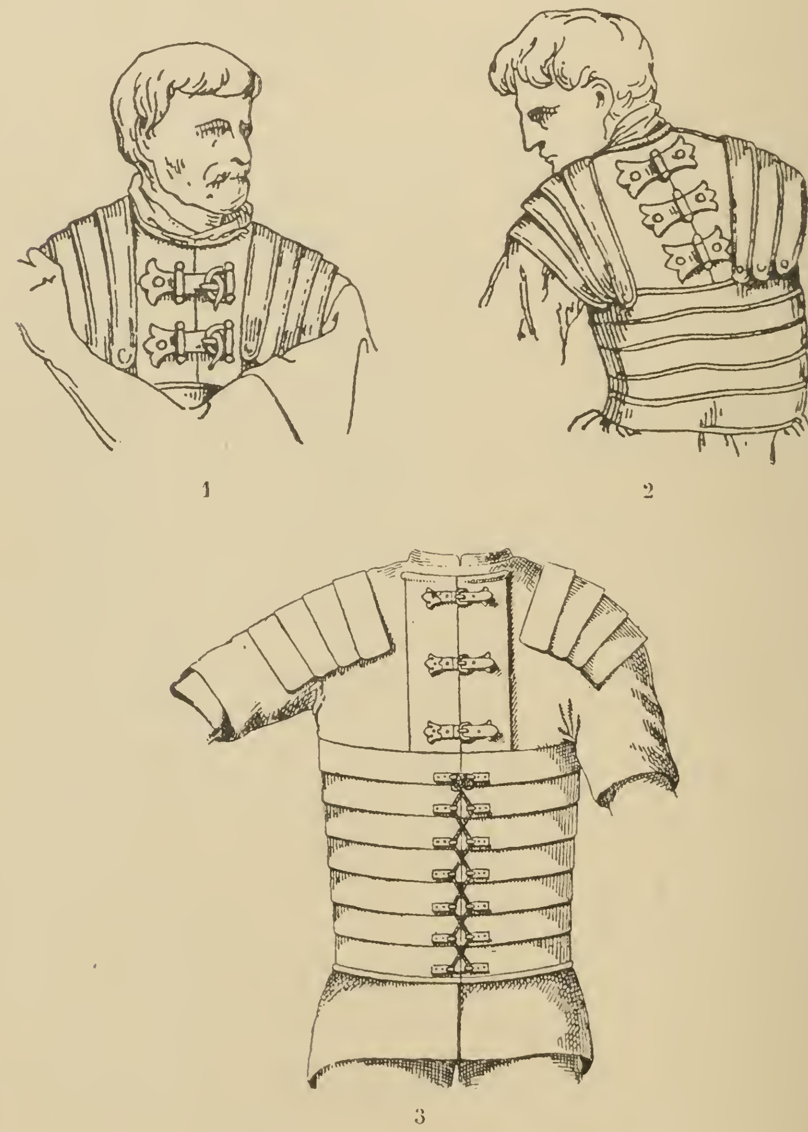


Fig. 527. — *Lorica segmentata.*

des pectoraux jusqu'à la ceinture, une série de bandes de fer, larges de 0 m. 05 à 0 m. 06, entouraient le corps : elles se recouvraient

1. D'après la colonne Trajane et la reconstitution de von Groller.

légèrement l'une l'autre et étaient reliées chacune à la voisine par des rivets de bronze. Comme les plaques des pectoraux et du dos, ces bandes semblent avoir été articulées à la partie postérieure et pourvues d'agrafes à la partie antérieure. D'autres bandes analogues, au nombre de trois, quatre ou cinq, de même largeur et de même épaisseur, couvraient chaque épaule et venaient s'attacher devant et derrière aux différentes pièces de l'armure par des boutons. Le tout formait une puissante protection contre les armes offensives, sans pourtant emprisonner le buste dans une carapace trop rigide [1].

Une autre sorte de cuirasse est la *lorica squamata*, faite d'écailles de fer superposées les unes aux autres à la manière des écailles d'un poisson. On a découvert en différents endroits des écailles de cette sorte, notamment dans le camp de Newstead : elles sont

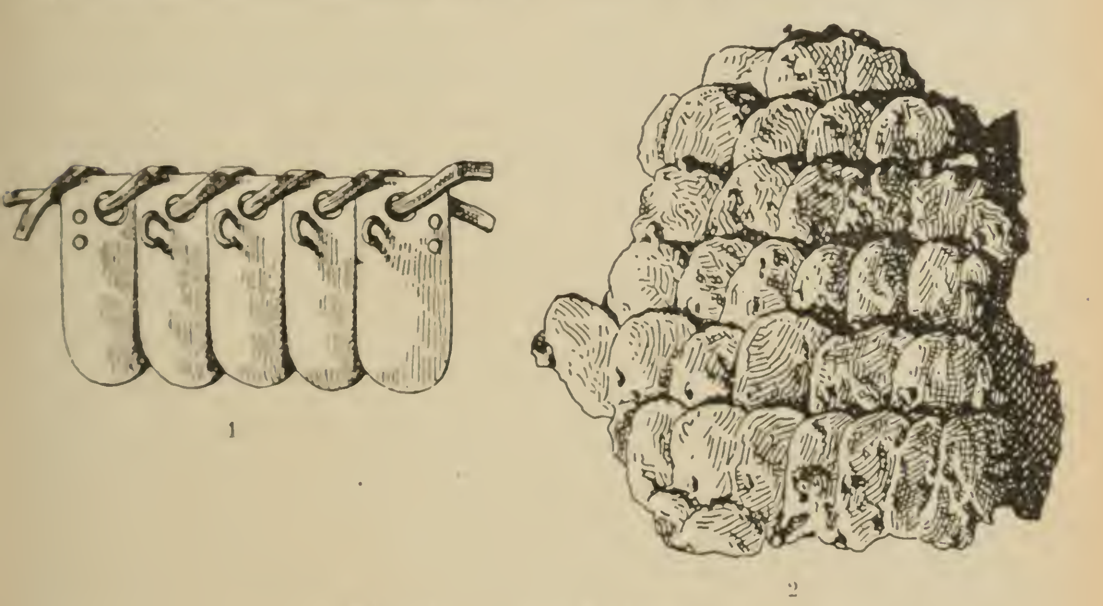


Fig. 528. — *Lorica squamata.*

percées de trous à la partie supérieure ; par là on passait des fils de métal pour les relier entre elles, de la façon indiquée à la fig. 528,1 [2]. L'ensemble constituait un assemblage très résistant (fig. 528,2) [3], qui pouvait de plus, et pour en augmenter la solidité, être fixé sur une cotte de cuir ou d'étoffe [4].

1. Voir la restitution exécutée grandeur nature au musée de Saint-Germain (notre fig. 540).

2. Curle, *A Roman Frontier Post*, p. 158, fig. 12.

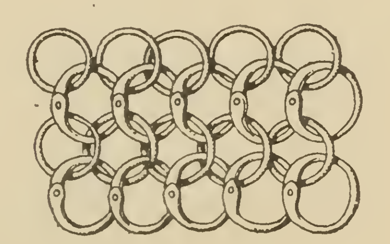
3. *Der röm. Limes in Oesterreich*, II, p. 94 (fragment trouvé dans le camp de Carnuntum).

4. Cf. notre fig. 542.

On donnait également à ces cuirasses le nom de *lorica plumata*, les différents éléments en étant disposés comme les plumes sur le corps d'un oiseau.

Elles se terminaient, à la partie inférieure, par une série de lambrequins, c'est-à-dire de lanières de cuir frangées et plaquées de métal qui protégeait le haut des cuisses. Les soldats romains qui figurent sur l'arc d'Orange portent une cuirasse imbriquée de cette sorte [1].

Une troisième espèce de cuirasse est la *lorica hamata*, la cotte de mailles, faite de chaînons de fer engagés l'un dans l'autre



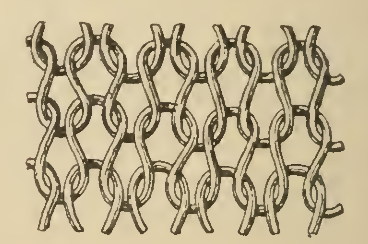


Fig. 529. — *Lorica hamata.*

(fig. 529). De ce genre d'armures également, le hasard des fouilles nous a rendu des débris à Newstead [2], à Carnuntum [3], à Mayence [4], à Avenches [5], à Kiel [6], etc.

La cuirasse des empereurs et des officiers était constituée autrement. Deux pièces pleines de métal la composaient, qui enveloppaient tout le buste. Les deux parties, antérieure et postérieure, étaient rattachées entre elles sur chaque épaule et de chaque côté sous les bras, par des charnières et des lanières. Le corselet descendait jusqu'aux hanches et dessinait sur le ventre une ligne courbe qui en épousait les contours. Souvent on le décorait par-devant de représentations figurées en relief ou incrustées, telles que la tête de Gorgone ou la Victoire [7]. Sur les deux épaules une série de languettes, émergeant de la cuirasse, constituaient des manches très courtes (voir fig. 328, 346, 526,2). Au bas de la cuirasse s'attachaient

1. Cf. Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 191 et suiv.
2. Curle, *op. cit.*, pl. XXXVIII, 8 et 10.
3. *Der röm. Limes in Oesterreich*, XX, 1 et suiv.
4. Lindenschmit, *Alterthümer*, I, pl. XII, 4 = Saglio, fig. 4550.
5. G. de Bonstetten, *Recueil d'antiquités suisses*, Berne, 1855, f°. pl. XIII, 2.
6. Lindenschmit, *Tracht und Bewaffnung*, pl. XII, 12.
7. Voir plus haut I, p. 621.

des lambrequins de formes différentes; les plus simples étaient une rangée de lanières rectangulaires, avec franges au bout, qui descendaient jusqu'au genou, enveloppant les cuisses en une sorte de jupon ; souvent elles étaient recouvertes, à leur naissance, par plusieurs rangs d'autres lamelles, plus petites, à bords arrondis, ornées de mascarons, et se recouvrant à la façon des écailles de poisson. Leur épaisseur et leur superposition donnait à cette partie de l'armure une grande résistance aux coups. Les exemples de semblables cuirasses abondent.

§ III. — *Ceinturon.*

Le ceinturon (**cingulum militiae**)[1], était le signe distinctif auquel on reconnaissait le soldat romain : *cingulum sumere* signifiait, on le sait, entrer au service; *cingulo liberari*, être libéré du service ; aussi le ceinturon figure-t-il sur tous les monuments, à quelque corps que les troupes représentées appartiennent. Il servait à retenir le glaive ou le poignard, quand ceux-ci n'étaient pas suspendus à un baudrier (**balteus**)[2].

Le *cingulum* était soit une bande de cuir souple unie, nouée pardevant ou, plus souvent, maintenue autour de la taille par une boucle à ardillon (fig. 539), soit un cuir rigide recouvert d'une série de plaques de métal travaillées. A la ceinture se reliait pour l'ordinaire un tablier, fait lui-même de lanières de cuir renforcées de métal, qui protégeait le bas-ventre et se terminait par des *bullae* ornementées[3].

Le *cingulum* des empereurs et des officiers supérieurs est un peu différent. Comme ils portaient toujours l'épée pendue à un baudrier, le ceinturon était moins solide et moins large. Les monuments nous montrent les généraux, la taille entourée d'une ceinture souple qui passe sur la cuirasse et se noue sur l'estomac d'une façon spéciale, toujours la même. Les deux extrémités sont enroulées plusieurs fois autour de la ceinture même et forment de part et d'autre un flot symétrique. On a voulu y voir non pas tant un ceinturon qu'un signe de commandement (fig. 346, 526, 2)[4].

1. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Cingulum*, I, p. 1178 et suiv., et A. Muller, *Das Cingulum militiae*, Plön, 1873, 8°.
2. Cf. Saglio, *op. cit.*, au mot *Balteus*, I, p. 664 et suiv.
3. Cf. aussi le légionnaire du musée de Saint-Germain (fig. 540).
4. Saglio, *op. cit.*, au mot *Cingulum*.

§ IV. — *Jambières* [1].

Au temps où les soldats romains étaient armés à la façon des hoplites grecs, ils avaient les jambes entourées de cnémides (**ocreae**) : c'étaient des pièces de fer ou de cuir renforcé de métal, qui entouraient la jambe depuis le cou-de-pied jusqu'au-dessus du genou. Polybe y fait allusion dans sa description de l'armement légionnaire (voir plus loin) ; César n'en parle plus et nous n'en trouvons aucun exemple pour des troupes romaines dans les monuments figurés de l'époque républicaine.

Au temps de l'Empire, on ne rencontre guère de jambières que dans les représentations relatives à des centurions (fig. 542) [2]. Elles y sont richement décorées ; il est plus que probable qu'elles faisaient partie de leur costume d'apparat.

§ V. — *Chaussure.*

La chaussure militaire romaine, celle qui convenait aux soldats jusqu'au grade de centurion, portait le nom de **caliga**.

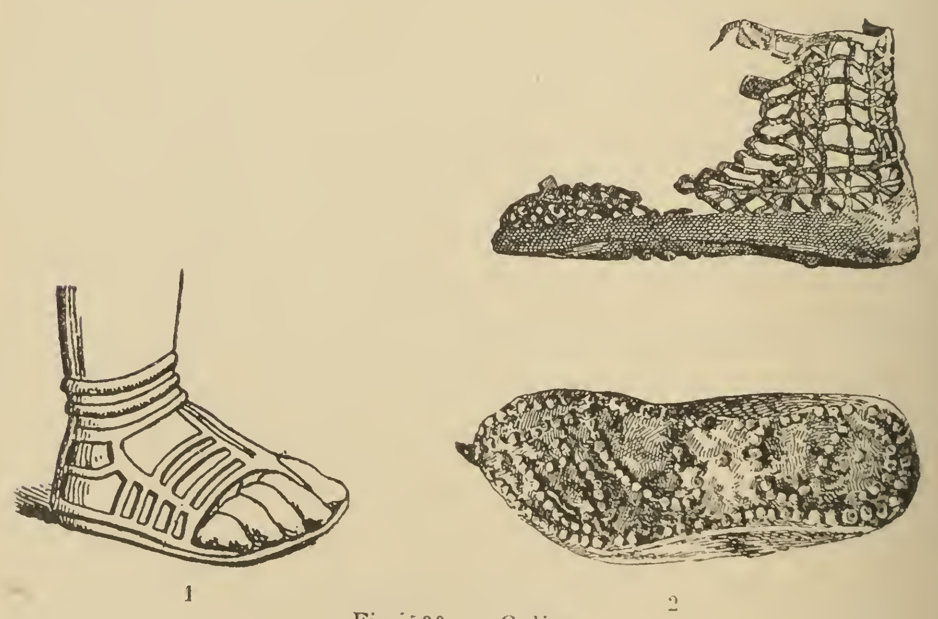


Fig. 530. — *Caliga.*

Elle consistait proprement en une forte semelle, garnie de clous, à laquelle étaient attachées des lanières de cuir qui enveloppaient le

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Ocrea.*
2. Voir pourtant la figure 545 relative à un soldat d'une cohorte urbaine.



talon et le haut du pied, laissant les doigts à découvert. Le tout était solidement fixé autour de la cheville. Cette disposition est nettement indiquée dans les reliefs militaires (fig. 530, 1)[1] et l'on en a recueilli plus d'un spécimen au cours des fouilles dans les camps romains de Mayence, de la Saalburg, de Newstead, etc. La *caliga* présente donc deux caractéristiques : elle est faite de courroies de cuir et laisse apparaître la partie antérieure du pied. Il semble pourtant qu'il y ait eu dans cette chaussure quelque variété. Certaines, par exemple celles qui ont été découvertes à la Saalburg[2] et à Newstead[3] (fig. 530, 2), enfermaient le bout des doigts de pied, à la façon d'un soulier à crevés ; d'autres les découvraient complètement, mais, au lieu d'être formées de lanières découpées, elles étaient faites de cuir plein : telles sont celles qui sont représentées sur certaines stèles funéraires, à supposer que le dessin soit exact[4]. Il faut reconnaître que, dans bien des cas, le rendu est trop sommaire pour prêter à des conclusions précises dans le détail.

§ VI. — *Bouclier*[5].

Le premier bouclier que connurent les Romains fut, d'après Plutarque, le bouclier rond argien. Mais, à une date que certains fixent à 347 de Rome, au moment où l'on établit une solde pour les troupes, ce bouclier fut abandonné pour le bouclier rectangulaire, recourbé comme une tuile (**scutum**, en grec θυρεός), imité de l'*aspis* argolique. Polybe[6] le décrit ainsi : « Il mesure quatre pieds de long, sur deux et demi de large ; les plus longs ont quatre doigts de plus. Il est composé de deux planches, réunies l'une à l'autre avec de la colle de taureau et couvertes d'une toile et d'une peau de veau. Le bord supérieur et le bord inférieur sont garnis d'une bande de fer, en haut, pour pouvoir résister au tranchant du glaive ; en bas, pour préserver l'arme de l'humidité de la terre. » Cette charpente était consolidée par une armature de fer intérieure, dont la pièce principale consistait en une longue tige qui tenait toute la hauteur du bouclier[7].

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 1033, d'après la colonne Trajane.
2. Jacobi, *Das Römerkastell Saalburg*, pl. LXXX.
3. J. Curle, *A Roman Frontier Post*, pl. XX, 6.
4. Lindenschmit, *Tracht und Bewaffnung*, pl. IV, 1 et 2 ; V, 1 ; VI, 1 et 2.
5. Cf. M. Albert, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio (I, p. 1253 et suiv.).
6. VI, 23.
7. Voir les fig. 7224 et 7225 dans le *Dict.* de Saglio, si l'objet représenté est vraiment romain.

Le *scutum* est placé aux mains des soldats qui entourent Ahenobarbus, dans le bas-relief du Louvre déjà plusieurs fois mentionné (fig. 526, 1). On remarquera qu'il y offre cette particularité d'affecter une forme trapézoïdale : il est plus étroit en bas qu'à la partie supérieure. La colonne Trajane, la colonne Aurélienne et certains monuments funéraires nous montrent le *scutum* de l'époque impériale : la forme en est rectangulaire ; il est moins volumineux que celui de l'époque républicaine, surtout moins élevé; il ne pouvait guère couvrir plus de la moitié du corps (fig. 531, 539, 540).

Le **clipeus** se distingue du *scutum* par sa forme ovale plus ou moins allongée. On le voit figuré très souvent sur les monuments militaires que nous possédons, dès l'époque républicaine et jusqu'aux derniers temps de l'Empire. Il était fait aussi d'une carcasse de bois ou d'osier recouverte de peau, renforcée par une charpente de fer et par des bordures en métal.



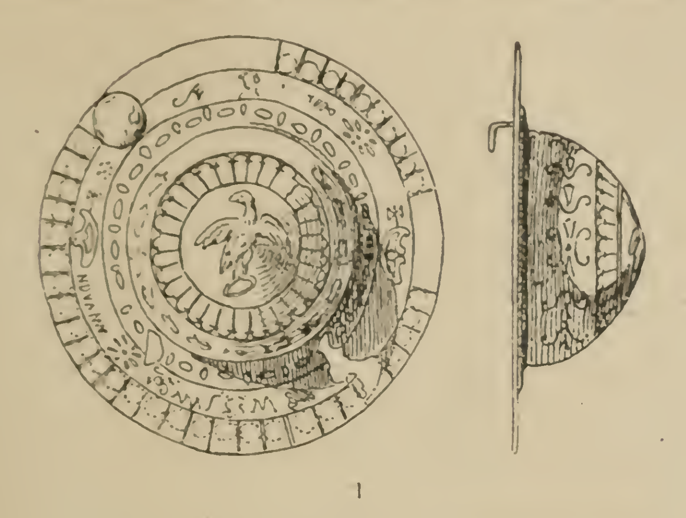
Fig. 531. — Boucliers romains.

Le nom s'appliquait également à des boucliers de forme hexagonale. Un bas-relief de l'arc de Septime-Sévère (fig. 531) nous offre ces trois sortes de boucliers aux bras de soldats appartenant à un même groupe [1].

Les uns comme les autres étaient munis à leur partie centrale d'une bosse de fer ou d'airain, faisant saillie au milieu d'une plaque circulaire ou rectangulaire, qui se fixait sur le bouclier

1. Bellori, *Veteres arcus* (arc de Sévère, tab. A); Reinach, *Reliefs*, I, p. 260.

(fig. 532, 1 et 2, 533, 539, 540) ; on la nommait **umbo**[1]. Elle servait non seulement à amortir les coups les plus violents et à faire dévier



1



2

Fig. 532. — *Umbo* de boucliers.

les projectiles lancés contre le combattant, mais aussi, au besoin, à frapper l'ennemi et à le renverser par une forte pression.

1. Cf. Ad. Reinach, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Umbo* (V, p. 58 et suiv.).

Sur les boucliers les plus simples, l'*umbo* était dépourvu de toute ornementation ; mais il pouvait être décoré, comme sur les deux spécimens dont nous donnons une image et qui proviennent l'un de Wiesbaden [1], l'autre du lit de la Tyne, en Angleterre (fig. 532) [2]. On y gravait aussi le nom du possesseur de l'arme, celui de la légion et celui de la centurie à laquelle il appartenait ; sur le bouclier de la fig. 532, 2 on lit : *Leg(ionis) VIII c(enturia) Juli Magni ; Juni Dubitati* [3].

En outre les boucliers eux-mêmes, ainsi que nous le prouvent un nombre considérable de représentations figurées et que Végèce



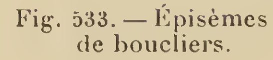


Fig. 533. — Épisèmes de boucliers.

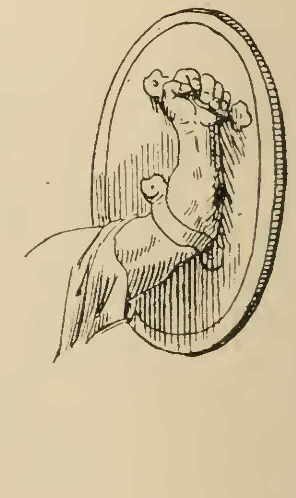


Fig. 534. — Face interne du bouclier.

l'a signalé, étaient ornés d'*épisèmes*, c'est-à-dire de dessins (*digmata*), foudres, couronnes, fleurons, étoiles, etc., qui étaient peints sur la surface extérieure et qui avaient pour objet de distinguer les corps de troupes les uns des autres, par là de servir de signes de ralliement durant le combat. Nous en donnons quelques spéci-

1. Lindenschmit, *Alterthümer*, I, pl. v, 5 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 7229.
2. Bruce, *Lapidarium septentrionale*, p. 58, n° 106 ; Lindenschmit, *op. cit.*, II, pl. iv, n° 13 ; Saglio, fig. 1417.
3. Cf. Veget., II, 18.

mens empruntés à la colonne Trajane (fig. 533). Il ne semble pas que l'on soit arrivé encore à déterminer ceux qui étaient propres aux différents corps, légions, prétoriens ou troupes auxiliaires. Dans la *Notice des Dignités*, aux diverses unités militaires correspondent des insignes qui paraissent représenter les boucliers attribués à chacune d'elles ; ils se distinguent non point seulement par les dessins qui y figurent, mais aussi par les couleurs dont ces dessins sont rehaussés.

Une troisième sorte de bouclier est le bouclier rond (**parma**), de petites dimensions, qu'on attribue à la cavalerie et aux troupes armées à la légère. Au temps de César, les cavaliers étaient encore armés de la *parma* ; sur la colonne Trajane et sur celle de Marc-Aurèle, on ne trouve figuré pour les fantassins comme pour les autres que le *clipeus* ovale. Le grand bouclier circulaire, en usage au IVe siècle et que l'on voit notamment sur l'arc de Constantin [1], n'est pas une *parma*, mais un *clipeus*.

Remarquons encore que ces différents boucliers étaient munis sur la face interne de deux poignées en cuir, dans lesquelles le soldat passait le bras ; on en distingue nettement l'indication sur certains bas-reliefs (fig. 534) [2].

Il n'est pas inutile d'ajouter que la valeur technique de ces différents termes s'affaiblit avec le temps et que l'on peut fort bien admettre que les Romains finirent par donner le nom de *scutum* à tous les grands boucliers, qu'ils fussent carrés, ovales, ou terminés en pointe [3].

§ VII. — *Épée* [4].

Les Romains, depuis la deuxième guerre punique, avaient adopté l'épée espagnole ; Polybe la mentionne déjà et elle est restée en usage sous l'Empire. C'était une arme très pesante ; la lame, tranchante des deux côtés, très renforcée dans l'arête, assez large, se terminait par une pointe en langue de carpe. On la nommait **gladius**. La poignée (*capulus*) dans laquelle la partie supérieure du fer s'engageait consistait en une calotte qui recouvrait le haut de

1. Notre fig. 348.
2. Bellori, *Veteres arcus* (arc de Sévère, tab. D).
3. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, I, p. 1256.
4. Cf. Beurlier, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Gladius* (II, p. 1604), et Ad. Reinach, au mot *Spatha* (p. 1420).

la lame, prolongée par un cylindre annelé, lequel se terminait par une boule de même largeur que le glaive (fig. 535).[1] Elle était en général faite de bois, d'os ou d'ivoire.

Fig. 535. Poignée de glaive.

Le fourreau (*vagina*) se composait de quatre parties, l'antérieure, la postérieure, l'ouverture et la chape qui protégeait la pointe. Ces deux dernières étaient de fer ou de bronze, les autres de bois avec renforcement métallique. Des anneaux disposés de chaque côté servaient à suspendre l'épée au baudrier ou à la ceinture (fig. 539, 540, 543, 544 [2]).

Le *gladius* se portait à droite, la partie gauche du corps étant occupée par le bouclier, ainsi qu'il résulte de l'examen des monuments figurés. Pour les officiers, qui n'avaient point de bouclier, il était pendu à gauche, ce qui leur permettait de saisir la poignée de la main droite.

On a trouvé un certain nombre d'épées romaines ; on peut donc se rendre compte de leurs dimensions. La fig. 536 représente une arme découverte au camp de Newstead [3]. Elle mesure 0 m. 50 de longueur ; la lame est de 0 m. 05 à la partie supérieure, de 0 m. 04 à la naissance de la pointe. Une autre, recueillie à Carnuntum, est longue de 0 m. 55, sur une largeur de 0,065 à la partie supérieure, 0,06 près de la pointe [4].

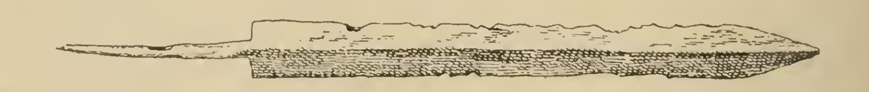


Fig. 536. — Lame de glaive.

Les cavaliers, à l'époque de Vespasien, étaient armés d'une épée plus longue qué les fantassins. C'est, du moins, ce que nous apprend Josèphe. Le camp de Newstead a fourni deux épées semblables à celle que reproduit la fig. 536, mais plus allongées [5] : la lame a

1. Lindenschmit, *Tracht und Bewaffnung*, pl. XI, 5 (musée de Mayence).
2. D'après un bas-relief de Wiesbaden (Lindenschmit, *op. cit.*, pl. IV, 1).
3. Curle, *A Roman Frontier Post*, pl. XXXIV, 11.
4. Von Groller, *Der röm. Limes in Oesterreich*, II, pl. XXI, 9.
5. Curle, *loc. cit.*, n°s 6 et 7. Une autre (longueur de la lame : 0 m. 84) a été trouvée à Carnuntum (Von Groller, *op. cit.*, V, p. 75, fig. 33).

0 m. 75 de hauteur et 0 m. 035 de largeur. Cette sorte de glaive portait le nom de **spatha**.

Les troupes romaines étaient aussi munies de poignards (**pugio**) [1]; la forme générale de ces dagues rappelle celle du *gladius*, mais en plus court; pommeau et fourreau étaient semblables pour les deux armes.

Quand l'épée pendait à droite, le *pugio* s'attachait à gauche et réciproquement (fig. 546, 549, 550). Il était fixé à une ceinture distincte de celle qui soutenait l'épée, ainsi que le montrent de nombreux monuments figurés.

§ VIII. — *Lances et javelots.*

L'épée permettait aux soldats romains d'attaquer de près leurs adversaires ; pour les frapper de plus loin, ils se servaient de différentes sortes de traits et de lances. La plus célèbre de ces armes de jet, celle que l'on peut appeler leur arme nationale, était le **pilum** [2]. Il entra de très bonne heure dans leur armement. « De ces traits, dit Polybe [3], les uns sont ronds et ont une palme de diamètre (0 m. 07), d'autres sont carrés et ont une palme sur chacun de leurs côtés. La longueur de la hampe de tous ces traits est d'environ 3 coudées (1 m. 35); le fer qui y est adapté a la forme d'un hameçon et une longueur égale à celle du bois. Pour en assurer l'effet, on l'attache si fortement par des liens et de nombreuses agrafes, jusqu'au milieu du bois, que le lien ne manque jamais avant que le fer soit brisé. Or, à son extrémité et à l'endroit où il s'unit au bois, ce fer a une épaisseur d'un doigt et demi. » Le *pilum* de Polybe mesurait donc environ 1 m. 30 de longueur. Ultérieurement la longueur du fer diminua et, par suite, le poids de l'arme tout entière. Les spécimens découverts à Numance sont encore à peu près conformes à la description de Polybe [4]; ceux qui proviennent des fouilles d'Alise-Sainte-Reine et qui, par conséquent, sont contemporains de César, en diffèrent par la longueur moindre

1. Cf. Ad. Reinach, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, IV, p. 764.
2. Cf. Ad. Reinach, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Pilum* (IV, p. 481); O. Dahm, *Das Pilum*, dans les *Bonner Jahrbücher*, XCVI-XCVIII (1895), p. 226.
3. VI, 23.
4. Cf. sur ces *pila* : A. Schulten, *Philologus*, LXIX (1914), p. 477 et suiv.

de la partie métallique ; pour le reste ils n'offrent aucune particularité caractéristique.

Les fers des *pila* retrouvés sont de longues tiges minces, tantôt rondes, tantôt carrées ; les plus forts, autant qu'on en peut juger par les proportions des fragments qui nous en restent, devaient avoir environ un mètre de longueur et peser en moyenne six cents grammes [1]. Les pointes présentent différentes formes ; dans l'une de ces armes la pointe a l'aspect d'un petit harpon à quatre crocs, qui justifie bien l'épithète de ἀγκιστρωτόν que lui donne Polybe.

A l'époque impériale la tendance à diminuer la longueur du fer s'accuse encore, ainsi qu'on peut le voir sur les monuments figurés comme la tombe de Q. Petilius Secundus, à Bonn [2], et celle de C. Valerius Crispus, à Wiesbaden [3]. Les quelques fers de *pilum*, recueillis en divers endroits, prouvent, au reste, qu'il n'existait aucune mesure uniforme ; ainsi on a constaté les chiffres suivants :

Pilum du musée	de Kiel [4] :	0 m. 64	
— —	de Mayence [5] :	0 m. 69	
— —	de Carnuntum [6] :	0 m. 70	(fig. 537, 1)
— —	du Grand Saint-Bernard [7] :	0 m. 87	(fig. 537, 2)
— —	de Wiesbaden [8] :	0 m. 97	
— —	de Hofheim [9] :	1 m. 06	

Trois systèmes étaient usités pour relier le fer à la hampe : tantôt le fer se prolongeait en bas par une tige qui pénétrait dans le bois et y était retenue par un rivet ; tantôt on l'enfonçait de force dans la tête de la hampe, fendue pour le recevoir, et on le chevillait ensuite solidement ; tantôt enfin il se terminait par une douille où cette tête s'engageait (fig. 537) [10].

On a trouvé au camp de Haltern, en Westphalie, des *pila* d'un

1. Verchère de Reffye, *Rev. arch.*, X (1864), p. 337.
2. Lindenschmit, *Tracht und Bewaffnung*, pl. IV, fig. 2 (antérieur à Vespasien).
3. *Ibid.*, 1 (époque de Vespasien).
4. *Ibid.*, pl. XI, 16.
5. *Ibid.*, 14.
6. *Der röm. Limes in Oesterreich*, pl. XXIII.
7. *Notizie degli Scavi*, 1892, p. 446.
8. Saglio, *loc. cit.*, p. 483, note 4.
9. Lindenschmit, *ibid.*, 11.
10. Cf. Saglio, *op. cit.*, fig. 5680.

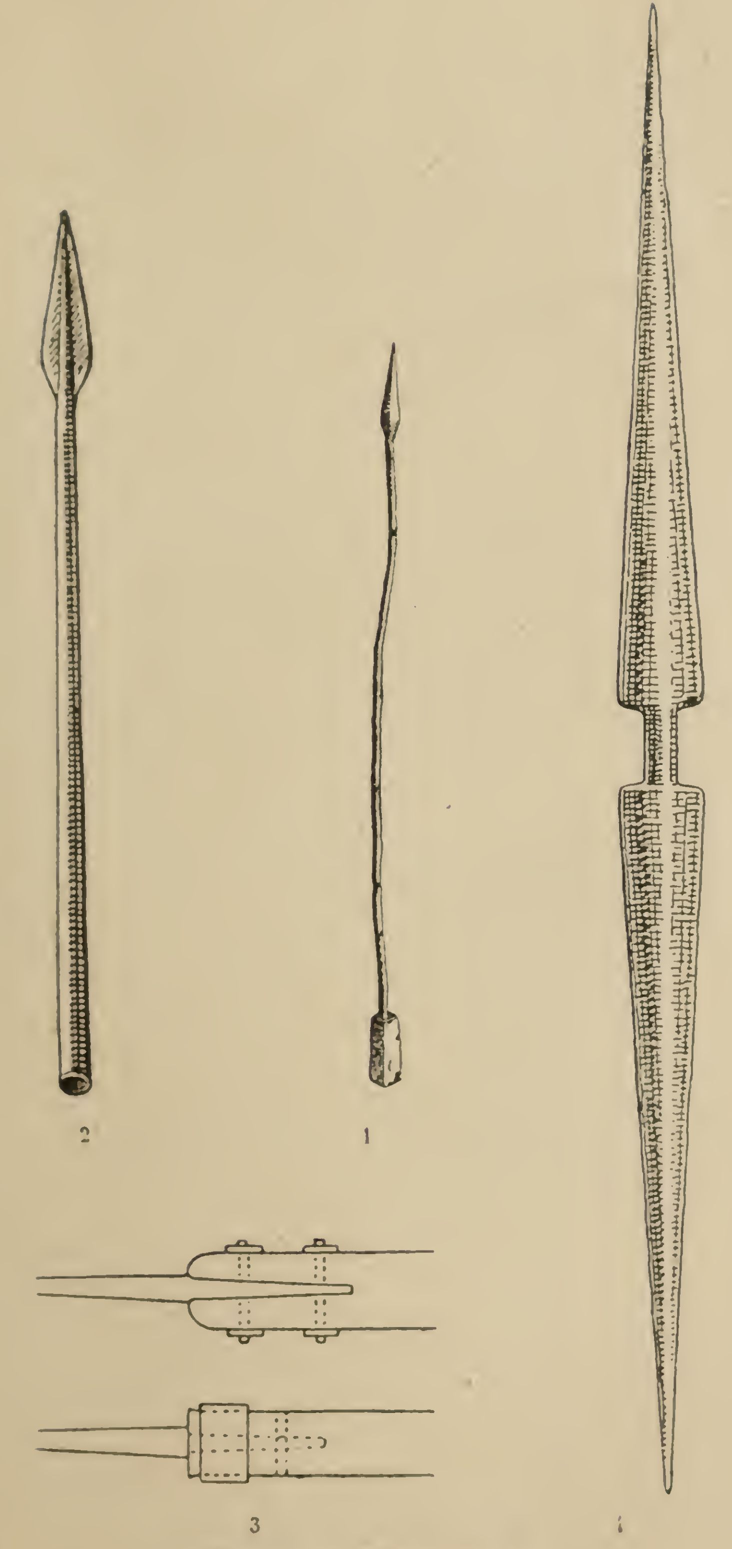


Fig. 537. — *Pila* romains.

genre particulier ; on croît qu'il faut y reconnaître des spécimens du *pilum murale* (fig. 537, 4) [1] employé par les défenseurs de la place dans les sièges. Ces armes se composent d'une hampe de bois, amincie à la partie médiane et se terminant à chaque extrémité par une pointe aiguë. Leur longueur est de 1 m. 50 ; la dépression centrale, qui servait à saisir l'arme, mesure 0 m. 20.

Le *pilum* appartient à la catégorie des *hastae*, le mot hasta [2] s'appliquant d'une façon générale à toute espèce de lance ou de pique ; mais dans un sens plus restreint et précisément en opposition avec le *pilum*, il désigne une arme plus légère : celle des légionnaires dans l'organisation servienne, des vélites après l'introduction du *pilum* dans l'armement de la légion (*hasta velitaris*). C'est encore Polybe [3] qu'il faut consulter pour en connaître la nature : « Le bois a généralement deux coudées de long (0 m. 95) et un doigt (0 m. 018) d'épaisseur. La pointe, qui a une palme (0 m. 08), est tellement acérée et effilée que, dès le premier coup, elle se recourbe et que les ennemis ne peuvent la renvoyer. » A l'époque impériale les auxiliaires et les cavaliers se servaient de hastes. Sur les monuments figurés, toutes les lances sont à peu près semblables, sauf pour la longueur ; certaines se réduisent aux proportions d'un javelot.

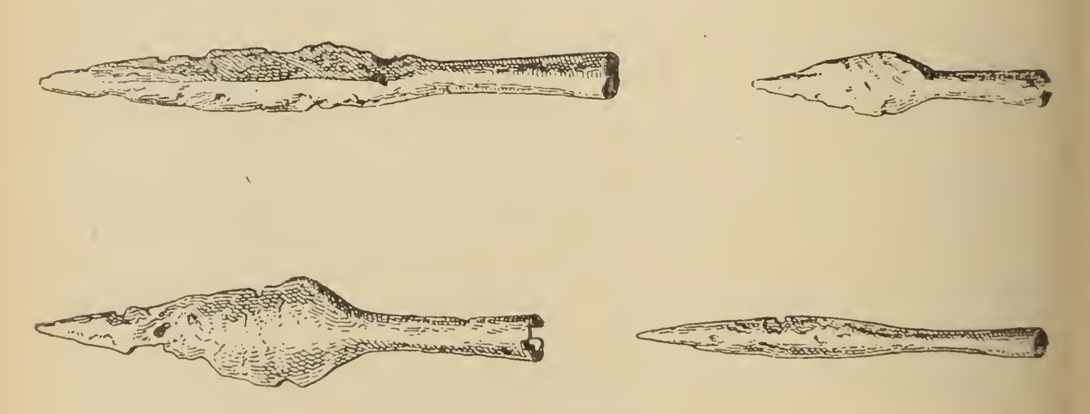


Fig. 538. — Fers de lances.

Les fers des nombreuses hastes trouvées de tous côtés au cours des fouilles nous révèlent deux types principaux : ceux qui sont faits en forme de losange allongé et ceux qui ressemblent à une

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5681.
2. Cf. Beurlier, dans Saglio, *ibid.*, au mot *Hasta* (III, p. 38).
3. VI, 22.

longue feuille lancéolée, généralement à nervure centrale saillante, en prolongement de la douille (fig. 538) [1].

Les auteurs donnent aux hastes différents noms qui ne correspondent pas pour nous à des particularités bien reconnaissables. La lance de cavalerie est appelée *contus* : elle serait d'origine samnite ; la *lancea* serait espagnole, suève ou gauloise ; le *gaesum*, celtique ; le *verutum* est défini par Végèce [2] comme un petit javelot, dont le fer triangulaire mesurait 5 pouces de long (0 m. 125) et le bois 3 pieds (1 m.). A l'origine, les Romains ne garnissaient point les lances de fer à leur partie inférieure ; les Grecs leurs enseignèrent à les munir d'un talon métallique qui en faisait une arme à deux pointes, pouvant être utilisée successivement de chaque côté.

§ IX. — *Armement et costume des différentes troupes.*

Après avoir énuméré dans les paragraphes précédents les différentes armes usitées dans l'armée romaine, il convient de passer en revue l'armement et le costume des diverses troupes, telles que les monuments figurés nous les font connaître.

A. *Légionnaires* [3]. — Le costume et l'armement des légionnaires ont été décrits en détail par Polybe dans un passage auquel nous avons déjà plusieurs fois eu recours ; il semble inutile d'y revenir, puisque nous ne possédons de cette époque aucun monument figuré et qu'il est peu vraisemblable que nous en possédions jamais. Nous sommes aussi assez bien renseignés pour l'armée de Jules César ; mais là encore nous n'avons que des textes historiques, point de représentations : les bas-reliefs de la fin de l'époque républicaine n'offrent aucune garantie de précision technique dans la reproduction des costumes militaires.

On peut se fier davantage aux bas-reliefs funéraires (fig. 539) qui, du moins jusqu'à la fin du Ier siècle, offrent une certaine importance, les soldats y figurant avec leurs armes, ce qui n'a plus lieu dans la suite ou presque plus, et aux sculptures des colonnes et des arcs triomphaux.

1. Spécimens provenant de la Saalburg.
2. II, 15.
3. Cf. Cagnat, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Legio* (III, p. 1007 et suiv.).

On peut dire, d'une façon générale, que le vêtement du légionnaire se composait d'une tunique et d'un manteau (**sagum** ou **paenula**). Celui-ci, que les soldats n'utilisaient qu'en temps de pluie ou par le froid, qui n'était point, par suite, pièce permanente de

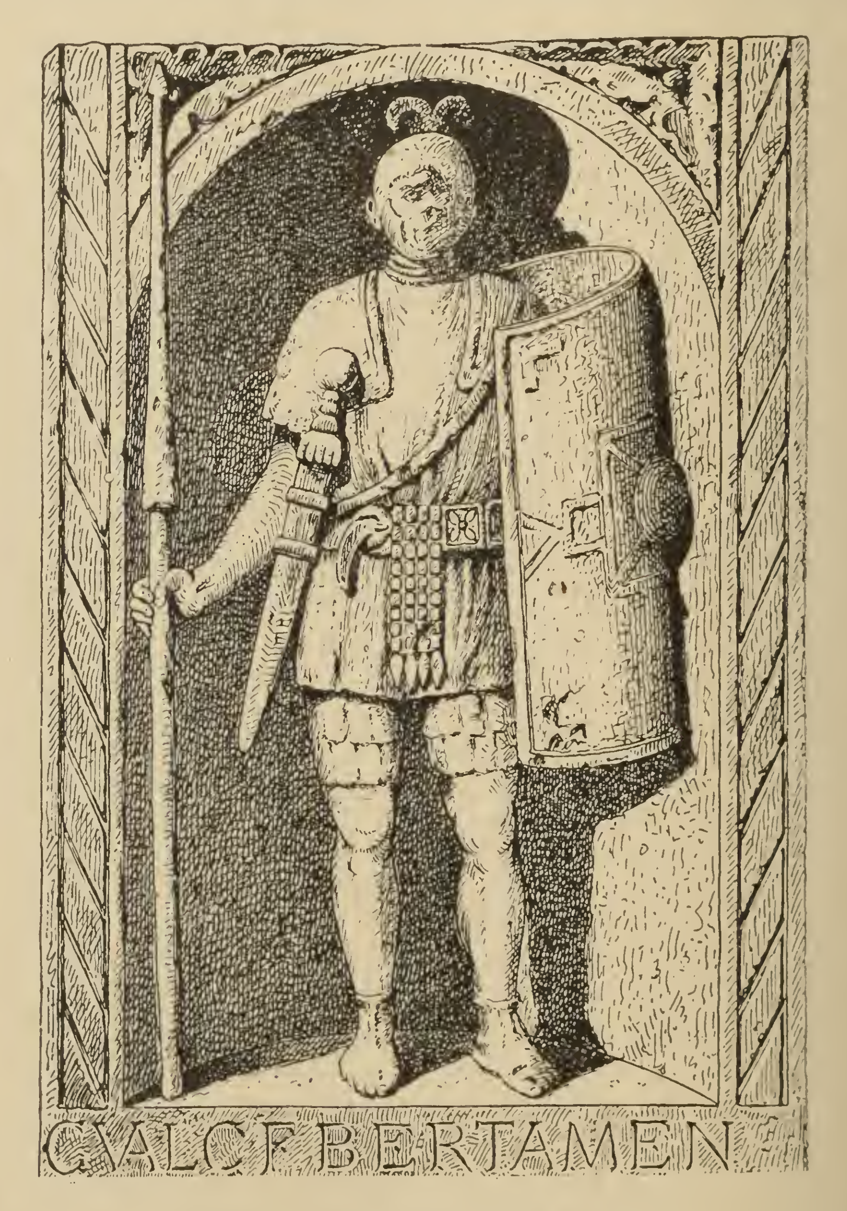


Fig. 539. — Légionnaire romain (Tombe).

l'habillement, n'est pas toujours indiqué sur les monuments [1] ;

1. On le voit, par exemple, sur les tombes de C. Largennius de Strasbourg : *Bonn. Jahrb.*, LXVI (1879), pl. II = Saglio, *op. cit.*, fig. 4413 ; de Q. Petilius de Bonn : Lindenschmit, *Tracht und Bewaffnung*, pl. IV, 2 ; de P. Flavoleius Cordus du musée de Mayence ; *ibid.*, pl. V, 1.



Fig. 540. — Légionnaire romain du musée de Saint-Germain.
(Restitution de Bartholdi.)

généralement, surtout dans les bas-reliefs militaires qui montrent les troupes en action, le légionnaire se présente en tunique, sans manteau.

C'est également à combattre les intempéries que servait la cravate (**focale**) dont le cou de certains soldats est entouré [1]. Les cuisses étaient couvertes de braies, que protégeaient parfois une ou deux rangées de lanières de cuir [2]. Les pieds étaient chaussés de la *caliga*, qui était essentiellement le soulier des simples légionnaires et des officiers de rang inférieur. Il en a été question plus haut.

L'armement comportait un casque, surmonté d'un anneau ou d'un panache, et une cuirasse, qui paraît avoir été de cuir au début de l'Empire, consolidée intérieurement par des plaques de métal : aucun monument du Iᵉʳ siècle, relatif à un simple soldat, ne nous en présente d'autre ; au IIᵉ siècle, au contraire, la cuirasse réglementaire est la *lorica segmentata*. Réglementairement aussi les légions étaient armées du *scutum* avec *umbo* et épisème ; on rencontre pourtant au bras d'un légionnaire le bouclier ovale, sur une tombe de Mayence qui date de la fin du Iᵉʳ siècle, celle de P. Flavoleius Cordus [3]. Au *cingulum* ou à un baudrier étaient attachés, à droite un glaive, à gauche un poignard.

Le costume distinctif des divers sous-officiers ou spécialistes de la légion ne nous est pas connu ; il est probable, d'ailleurs, qu'il ne différait de celui des autres légionnaires que par le détail. Les seuls qui soient caractérisés sur les monuments sont les *signiferi* et les musiciens. Les uns et les autres avaient la tête couverte de peaux d'ours ; les pattes de devant de l'animal venaient se croiser sur leur poitrine, *ad terrorem hostium*, dit Végèce [4]. Leur cuirasse, d'après la colonne Trajane et les autres monuments semblables, n'était pas la *squamata*, mais une cotte de cuir à bords dentelés, recouvrant la tunique [5] (fig. 541).

Deux monuments [6] nous montrent des *optiones* couverts d'un

1. Cf. la tombe de C. Valerius Crispus à Wiesbaden (Lindenschmit, *op. cit.*, pl. IV, 1 = Saglio, *op. cit.*, fig. 4414 — notre fig. 539).
2. *Ibid.*
3. Plus haut, p. 332, note 1.
4. Veget., II, 16.
5. Même costume pour le *signifer* d'une cohorte d'Astures dans Lindenschmit, *op. cit.*, pl. III, 2.
6. Saglio, *op. cit.*, fig. 4419, et Haverfield, *Catal. of the Roman Stones in the Grosvenor Museum*, Chester, 1900, 8°, p. 168, n° 38.

sagum, la lance à la main droite, l'épée au côté, tenant à la main gauche des tablettes, indices de leurs fonctions administratives.



Fig. 541. — *Signiferi*.

Quatre représentations précises nous renseignent sur la tenue des centurions, quatre tombes du Ier siècle de notre ère [1]. Ces officiers portaient, comme les soldats, une cuirasse, soit une cuirasse de cuir (Caelius et Favonius Facilis), soit une *lorica squamata* (Sertorius Festus et Calidius Severus — notre fig. 542). Leur grande tenue comportait, outre une riche tunique, des jambières ornementées. Le casque était couronné d'un panache transversal, signalé plus haut, que la pierre tombale de Calidius Severus montre très nettement; leurs armes consistaient en un glaive et un poignard (Favonius Facilis); leur insigne de commandement était le cep de vigne (Caelius, Sertorius Festus et Favonius Facilis). Végèce ajoute, comme dernier complément à leur costume, un bouclier (*scutum*) [2].

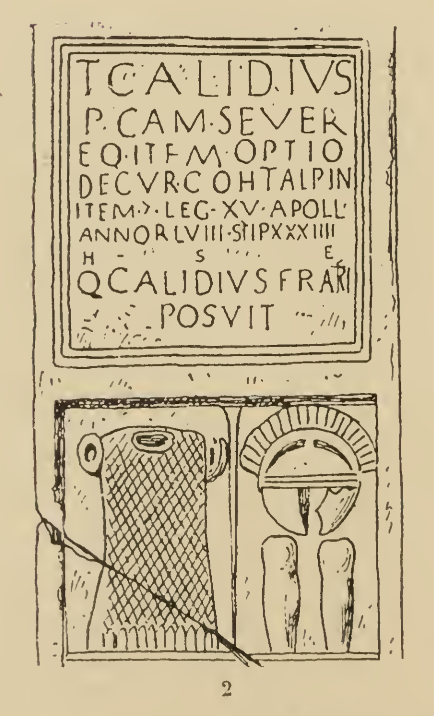
Pour les officiers supérieurs, nous sommes assez mal renseignés: les représentations de légats et de tribuns manquent complètement

1. Tombe de M. Caelius (notre fig. 542,1); tombe de Q. Sertorius Festus (notre fig. 542,3); tombe de T. Calidius Severus (*Arch. epigr. Mitth.*, V, p. 206 = Saglio, *op. cit.*, fig. 4422, notre fig. 542,2); tombe de Favonius Facilis (Saglio, fig. 4423).

2. Veget., II, 16.



1



2



3

Fig. 542. — Centurions.

1. M. Caelius. — 2. T. Calidius Severus. — 3. Q. Sertorius Festus.

sur les monuments funéraires; sur les bas-reliefs et les colonnes, où ils accompagnent l'empereur ou précèdent les troupes en marche (fig. 541), il n'est pas possible de connaître leur grade exact. Nous avons déjà indiqué les caractéristiques de leur armement : casque particulièrement riche avec panache plus fourni ; cuirasse en forme de corselet de métal plein et droit, à lambrequins et à épaulières ; ceinturon souple, noué sur l'estomac. Ajoutons qu'ils portent aussi un *sagum* attaché sur l'épaule droite par une fibule, une épée pendue à un baudrier, des braies qui descendent jusqu'au-dessous du genou, et qu'ils sont chaussés, non plus de la *caliga*, mais du *calceus* [1].

Tel était aussi le costume du général en chef ; on sait que le manteau militaire, de couleur pourpre, qui le distinguait de tous les autres chefs, se nommait **paludamentum**. Il ne diffère pas, sur les monuments, du *sagum* des officiers ; comme lui, il était fixé par une fibule sur l'épaule, laissant toute liberté au bras droit, qui passait par la fente de devant de l'étoffe.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'infanterie légionnaire ; pour la cavalerie, nous possédons des renseignements archéologiques moins nombreux et moins précis. D'une part, les tombes de cavaliers, parvenues jusqu'à nous, sont en nombre infime ; de l'autre, sur les reliefs d'ensemble, comme l'arc d'Orange, et le tombeau des Jules à Saint-Remy pour le début de l'Empire, comme sur les colonnes honorifiques pour le IIe siècle, il est impossible de distinguer dans les différentes scènes si nous avons devant les yeux des légionnaires, plutôt que des auxiliaires ou même des prétoriens. Certains auteurs nous viennent un peu en aide. Nous savons par Josèphe [2] que, de son temps, les cavaliers légionnaires portaient du côté droit un large glaive et une longue lance (*contus*) dans la main droite ; un bouclier (*scutum*) était suspendu sur le flanc du cheval ; ils avaient dans un carquois trois javelots à forte pointe presque aussi longs que des lances. Leur casque et leur cuirasse étaient semblables à ceux des fantassins. Arrien, au siècle suivant, écrivait [3] : « Les cavaliers romains portent les uns le *contus*, les autres des lances ordinaires. Un glaive large et épais est suspendu

1. Cf. par exemple les officiers qui marchent entourés de *signiferi* et de musiciens dans le bas-relief reproduit à la fig. 541 ; et l'officier qui accompagne Marc-Aurèle à la fig. 346.
2. *Bell. jud.*, III, 5, 5.
3. *Tact.*, IV, 7, 8.

à leurs épaules ; ils ont de grands boucliers (*scutum*), un casque de fer, une cotte de mailles et de petits brodequins... Ils portent aussi de petites masses garnies de pointes tout autour. »

Les rares représentations certaines de cavaliers légionnaires que l'on connaisse confirment, mais en partie seulement, ces données. La plus nette est celle de C. Marius, cavalier de la légion Ire, à Bonn : elle est antérieure à Vespasien, qui licencia le corps. On y voit un homme, galopant à gauche : il n'a ni casque, ni épée ; la tunique est recouverte d'une cuirasse qui semble de cuir ; les cuisses sont cachées par des braies et les pieds par des brodequins ; la main droite tient une lance courte ; le bras gauche est armé d'un bouclier hexagonal [1].

C'est, à la forme du bouclier près — lequel est généralement ovale — la tenue de tous les cavaliers représentés sur les colonnes (fig. 543).

B. *Auxiliaires*. — D'une façon générale on peut dire que les fantassins des cohortes auxiliaires portaient une tunique courte, des braies, des chaussures un peu montantes ; le cou était entouré d'un foulard (*focale*). La cuirasse semble avoir été de cuir ; le casque se terminait en haut par un anneau de suspension ; le bouclier, ovale pour l'ordinaire, une épée, des hastes complétaient l'armement. Tels ils apparaissent, autant qu'on peut le reconnaître, sur les bas-reliefs militaires des arcs et des colonnes et sur les tombeaux ; mais il faut faire la part des traditions de marbriers : certaines pièces y sont omises, surtout la cuirasse et le casque. Par contre, le manteau, recouvrant tout le corps, y figure souvent. Nous citerons comme exemples les monuments funéraires suivants : celui d'Annaius Daverzus, soldat de la IIIe cohorte des Dalmates [2] : *sagum*, tunique (sans cuirasse), sorte de *caligae* élevées, *cingulum*, glaive à droite, poignard à gauche, deux hastes, grand bouclier carré ; celui de Licaius, de la Ire cohorte des Pannoniens [3] : même costume ; celui d'Hyperanor, d'une cohorte de sagittaires [4] : tunique (sans cuirasse), *cingulum*, glaive à droite, poignard à gauche, arc et flèches à la main, sorte de *caliga* : celui de Firmus, d'une cohorte de Rètes [5] : *sagum*, tunique recouverte d'une cuirasse de cuir, *cingulum*, glaive à droite, poignard à gauche, haste.

1. Lindenschmit, *Tracht und Bewaffnung*, pl. VII, 1 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 2737.
2. Lindenschmit, *op. cit.*, pl. VI, 1 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 3730 ; Reinach, *Reliefs*, II, p. 66, 1.
3. Lindenschmit, *ibid.*, 2.
4. *Ibid.*, pl. V, 2 ; Reinach, *op. cit.*, p. 66, 4.
5. *Bonn. Jahrb.*, LXXVII (1884), pl. I ; Reinach, *op. cit.*, II, p. 54, 1.



Fig. 543. — Cavalier.



Fig. 544 — Cavalier auxiliaire

C'est aussi à peu près le costume des cavaliers auxiliaires : casque, cuirasse de cuir sur une tunique ; large glaive à droite, lance, bouclier tantôt ovale, tantôt hexagonal, braies et bottines montantes (tombes de Romanius Capito, d'une aile de Noriques (fig. 544) [1], d'Andes, cavalier de l'aile Claudia [2], d'Argiotalus, appartenant à une aile inconnue [3]). Deux cavaliers des cohortes VI et VII des Dalmates, morts à Cherchel, ont une cuirasse imbriquée [4] et un grand bouclier hexagonal.

Quant aux soldats des corps irréguliers (*numeri*), fantassins ou cavaliers, ils gardaient leur costume national. La colonne Trajane nous en donne la preuve avec les fantassins germains, vêtus d'un large pantalon, mais le haut du corps nu, armés d'un glaive et d'un bouclier et brandissant une massue ; avec les frondeurs, armés eux aussi d'un bouclier et d'une épée, qui portent dans le pli de leur manteau leur provision de balles de terre cuite ; avec les cavaliers maures de Lusius Quietus, à la chevelure frisée suivant l'usage de leur pays, qui montent sans selle et sans brides leurs petits chevaux.

Les *cataphractarii* sarmates que nous voyons, sur cette même colonne, complètement enveloppés, eux et leurs chevaux, d'un réseau de mailles de fer, combattre au milieu des troupes daces, sont cités ultérieurement dans les inscriptions [5] comme constitués en troupes auxiliaires de l'armée romaine.

C. *Troupes de Rome.* — Pour les prétoriens, ce n'est pas sur les monuments funéraires qu'il faut chercher leur costume, bien que nous en ayons conservé un certain nombre de représentations, malheureusement assez sommaires [6]. Les auteurs ne nous sont pas non plus d'un grand secours ; Dion nous apprend pourtant que, de son temps, leurs cuirasses étaient imbriquées (λεπιδωτός), et qu'ils étaient pourvus d'un *scutum* (σωληνοειδής), uniforme que l'empereur Macrin modifia. Sur les arcs et les colonnes, il est assez difficile de distinguer les prétoriens des autres soldats. Le bas-relief de la colonne Antonine reproduit à la fig. 347 est plus instructif : ce

1. *Bonn. Jahrb.*, CIX (1902), pl. vi, 7 ; Reinach, *Reliefs*, II, p. 70, 5.
2. Saglio, *loc. cit.*, fig. 6522 ; Reinach, *loc. cit.*, p. 72, 7.
3. Lindenschmit, *op. cit.*, pl. vii, 4.
4. Cagnat, *Armée d'Afrique*, 2e éd., pl. de la p. 239, 2 et 3 ; Reinach, *op. cit.*, II, p. 3, 4.
5. Cf. de Ruggiero, *Diz. epigr.*, au mot *Catafractarii*.
6. Liste dressée dans le *Philologus*, XL (1881), p. 221 et suiv. ; XLVII (1888), p. 530.

sont assurément des prétoriens qui y figurent, puisqu'il s'agit d'une *decursio* funèbre, à Rome, autour du bûcher d'un empereur. Ils sont revêtus de tuniques que recouvre une cuirasse *segmentata* — sauf le dernier à gauche, un officier, qui a la cuirasse de métal plein — ; le bras est défendu par un grand bouclier ovale, orné d'épisèmes ; la tête est surmontée d'un casque à cimier élevé ; ils tiennent en main le *pilum*. Ce seraient également des prétoriens, ces officiers, que nous présente un bas-relief très restauré du musée du Louvre [1] : leur cuirasse est de métal plein avec *cingulum*, leur bouclier volumineux et de forme presque circulaire est décoré de foudres ; l'un est armé d'un glaive, du côté droit, deux autres du *pilum* ; tous ont un casque orné à haut cimier, chargé de plumes. La présence d'une aigle au milieu du groupe soulève cependant une difficulté sérieuse pour l'identification de ces soldats.

Le costume des cavaliers prétoriens ne nous est pas, non plus, bien connu. Les pierres funéraires les montrent avec la tunique et le *sagum*, la lance en main, l'épée au côté, conduisant un cheval, mais sans casque, sans cuirasse, dans une tenue mi-civile ; nous avons déjà dit que, sur les reliefs des arcs et des colonnes, tous les cavaliers sont armés de même.

Nous possédons une pierre tombale instructive pour le costume et l'armement des cohortes urbaines. Le soldat, C. Cincius Nigrinus, qui appartenait à la XIe cohorte [2], y est représenté en tunique, couvert d'un *sagum*, avec glaive et *pugio*, suivant le type habituel (fig. 545). Au-dessous sont ses armes au complet : casque avec frontal, jugulaire et cimier, bouclier arrondi par le haut, comme le *scutum*, cuirasse en cuir avec lanières de protection sur les épaules et au ventre, jambières.

On a conservé de nombreux monuments figurés relatifs aux *equites singulares* de la garde impériale. Ils se divisent en deux groupes. Sur les uns, on voit le cavalier à la chasse poursuivant un sanglier, dans un costume peu militaire ; sur les autres le cavalier ou un valet, une lance au poing, tient à la main un cheval, à la selle duquel est accroché un bouclier ovale avec épisème [3]. Les cavaliers qui, sur la colonne Trajane, forment la suite de l'empereur sont à peu près armés des mêmes boucliers. Si l'on peut y reconnaître des *equites singulares*, on conclura que la tenue de ce

1. Cf. plus haut, p. 314, note 4.
2. *Jahreshefte des österr. Institutes*, 1901, p. 207 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 7237
3. Saglio, *op. cit.*, fig. 2747.

corps se composait d'un casque à anneau, d'un *clipeus*, d'un glaive et d'une lance ; la cuirasse était de cuir ; des braies couvraient les cuisses et les pieds étaient chaussés de *caligae* [1].



Fig. 545. — Soldat d'une cohorte urbaine.

D. *Troupes de marine.* — Les seuls documents figurés relatifs aux troupes de marine qui nous soient parvenus sont des représentations funéraires [2] ; encore les images qu'elles nous offrent sont-elles insuffisantes, le sculpteur ayant omis les armes les plus importantes que Végèce attribue aux marins : casque, cuirasse, jambières. Tous les sujets sont vêtus d'une tunique et d'un *sagum* ; la tunique est serrée à la taille par un *cingulum* qui retombe sur

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 2748 ; cf. 2749.
2. *Ibid.*, fig. 1574 ; O. Fiebiger, *De classium italicarum historia et institutis*, Leipzig, 1894, 8°, pl. IV, V, VI, VII (*Leipziger Studien*, XV, 2).

le bas-ventre ; presque tous ont des braies très visibles et sont chaussés de *caligae* ; ils appuient la main sur de gros boucliers circulaires ; de l'autre, ils tiennent une haste volumineuse ; un glaive pend à leur côté droit et un poignard à leur côté gauche, suivant l'usage. Deux d'entre eux portent un coffret, indice de quelque fonction administrative qui leur était dévolue. Sur aucun de ces monuments ne figure un de ces instruments spéciaux : haches d'abordage, crochets ou harpons, dont, au dire de Végèce, on se servait pour immobiliser les vaisseaux ennemis. Ces reliefs sont, d'ailleurs, grossièrement sculptés.

§ X. — *Aigle et enseignes*[1].

Toutes les troupes romaines, les légions comme les auxiliaires, comme les cohortes de la garde casernées à Rome, étaient dotées d'enseignes, qui étaient pour elles à la fois des fétiches protecteurs et des signes de ralliement. Ces enseignes consistaient surtout en figures d'animaux fixées à une lance, l'antique symbole du dieu de la guerre. En bas, la lance se terminait par une forte pointe qui servait à l'enfoncer dans le sol et était munie vers le milieu d'un crochet, par où l'on pouvait la saisir et l'arracher quand elle était plantée en terre (fig. 546, 548, 549).

L'enseigne légionnaire par excellence est l'aigle (**aquila**) dont Marius fit l'insigne propre de la légion. L'oiseau était figuré les ailes éployées, les serres enfoncées dans un foudre ; parfois il tenait dans son bec une couronne, quand cette décoration[2] avait été conférée à la légion ; d'autres fois la couronne entourait les ailes (fig. 546,1, 547,1 et 548). Si la troupe n'avait mérité comme récompense que des phalères, celles-ci étaient suspendues à la hampe. L'aigle reposait sur une sorte de chapiteau, qui couronnait l'extrémité supérieure de la lance (fig. 547,1 et 548).

Les enseignes des manipules (**signa**) étaient beaucoup moins simples. En haut de la haste, sous la pointe, se voit d'abord une petite traverse de bois, d'où pendent des bandelettes de pourpre terminées par des feuilles de lierre en argent (fig. 547, 3). Sou-

1. Von Domaszewski, *Die Fahnen im röm. Heere*, Vienne, 1885, 8° ; Ad. Reinach, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Signa militaria* (IV, p. 1309 et suiv.). Cf. Renel, *Les enseignes*, Lyon, 1903, 8°, p. 43 et suiv.
2. Voir p. 360 ce qui sera dit des décorations militaires.

vent aussi, au sommet, figure une main ouverte (fig. 547,3), que les Romains tenaient pour un préservatif contre le mauvais œil, parfois un petit étendard (fig. 547,4 et 548) sur lequel est attaché un bouclier, ou un aigle dans une couronne.





1 2

Fig. 546. — *Aquilifer* et *signifer*.

La hampe était ornée d'un certain nombre de décorations militaires dont la nature peut servir à distinguer les *signa* légionnaires des *signa* prétoriens : pour ceux-ci, ce sont des couronnes (fig. 547,4 et 548), pour ceux-là des phalères, c'est-à-dire des disques ornementés (fig. 546,2, 547,3 et 549,1).

Sous ces décorations on ajoutait un croissant, objet dont la

valeur talismanique est bien connue (fig. 546, 2, 547, 3, 549, 1), et aussi des pendeloques en forme de gros glands (fig. 546, 2, 547, 3, 549, 1). Quelque, part sur la hampe, on fixait une tablette où étaient inscrits le nom et le numéro du corps auquel l'enseigne appartenait.

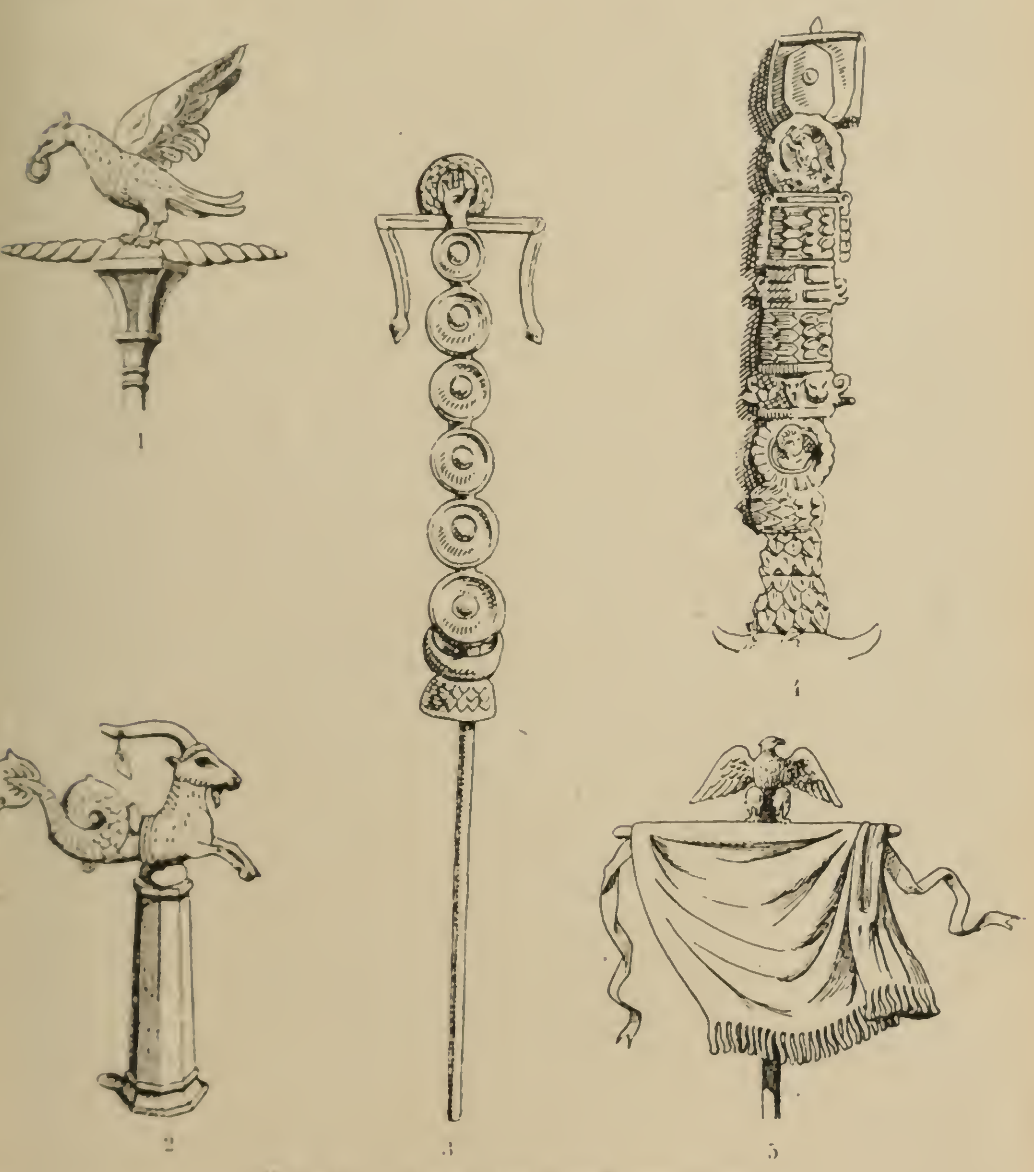


Fig. 547. — Aigle, enseignes, *vexillum*.

Parmi tous les éléments qui constituaient les *signa*, il faut faire une place à part aux figures d'animaux disposées soit sur la hampe (fig. 547, 2), soit au sommet (fig. 549, 2). On a voulu y voir la représentation des signes du Zodiaque sous lesquels avait été

créée respectivement chaque légion [1] : le taureau aurait été attribué aux légions de César, parce que le mois auquel préside Vénus, ancêtre de la famille *Julia*, correspond au signe du Taureau ; le capricorne à celles d'Auguste, parce que celui-ci avait reçu son nom d'*Augustus* alors que le soleil était dans le signe du Capricorne, etc. Cette théorie ne pouvant pas s'appliquer aux animaux qui ne sont point au nombre des signes du Zodiaque, il a fallu pour ceux-ci chercher d'autres explications dans lesquelles nous ne saurions entrer ici. Il nous suffira de réunir dans le tableau suivant la série des emblèmes qui ont été signalés sur les enseignes légionnaires, avec la mention des légions auxquelles ils étaient attribués :

Aigle	XIII Gemina [2].
Bélier	I Minervia.
Capricorne	I Adjutrix, II Augusta, II Italica, IV Macedonica, XIIII Gemina, XX Valeria Victrix, XXI Rapax, XXII Primigenia, XXX Ulpia.
Centaure	II Parthica, IV Italica.
Cigogne	II Italica, III Italica, IV Italica.
Éléphant	V Alaudae.
Galère	I Adjutrix, II Adjutrix, X Fretensis.
Hercule	II Trajana.
Hercule (et capricorne)	XXII Primigenia.
Lion	IV Flavia, V Macedonica, VIII Augusta, XIII Gemina, XVI Flavia.
Louve avec les jumeaux	II Italica.
Mars	II Augusta.
Minerve	I Minervia.
Neptune	X Fretensis, XI Claudia, XXX Ulpia.
Pégase	I Adjutrix, II Adjutrix, II Augusta.
Sanglier	I Italica, II Adjutrix, X Fretensis, XX Valeria Victrix.
Taureau	I Italica, III Gallica, IV Macedonica, V Macedonica, VI Victrix, VII Claudia, VIII Augusta, X Fretensis, X Gemina.

1. Von Domaszewski, *Die Tierbilder der Signa*, dans ses *Abhandlungen zur röm. Religion*, Vienne, 1909, 8°, p. 1 et suiv.

2. Renel, *op. cit.*, p. 203. Peut-être s'agit-il, sur les monnaies où l'oiseau est représenté au-dessus du chiffre XIII, de l'aigle légionnaire et non d'un emblème de *signum*.

Ces animaux portés sur les *signa* étaient tellement représentatifs des légions elles-mêmes qu'on les faisait figurer sur les objets qui composaient le matériel légionnaire ; nous avons dit plus haut qu'on en imprimait l'image sur les briques militaires [1], à côté du nom de la troupe ; la partie antérieure d'un coffre de bronze, perdu par la légion IV[e] Macedonica sur le champ de bataille de Crémone, montre, au centre de deux disques supportés par une haste, l'avant-corps d'un taureau et celui d'un capricorne [2] ; les monnaies militaires émises par Gallien, Victorin et Carausius sont toutes décorées d'animaux, qui surmontaient les enseignes des corps pour la solde desquels elles avaient été frappées.



Fig. 548. — Aigle et enseignes prétoriennes.

L'animal caractéristique des cohortes prétoriennes était le scorpion, que l'on voit indiqué dans une représentation reproduite à la fig. 548 : Tibère, créateur de ces cohortes, était né sous le signe du Scorpion.

1. I, p. 18.
2. R. Cagnat, *Rev. arch.*, 1888, I, p. 29.

Les enseignes des cohortes auxiliaires ne paraissent pas avoir différé beaucoup des enseignes de légions. Celle que tient à la main, sur sa tombe, un nommé Pintaius, natif d'Asturie, *signifer* d'une cohorte dont le nom a disparu, pourrait aussi bien appartenir à un *signifer* légionnaire (fig. 549, 1) [1].



1



2

Fig. 549.— Enseignes.

Les enseignes étaient, de plus, ornées de médaillons représentant l'empereur. Le fait est surtout fréquent pour les cohortes prétoriennes. Un exemple typique est celui des *signa* qui décorent l'arc des Argentiers, à Rome, contemporain, comme on le sait, de Septime Sévère [2] (fig. 549, 2). On y distingue, au

1. Lindenschmit, *Tracht und Bewaffnung*, pl. III, 2.
2. Von Domaszewski, *Die Fahnen*, p. 64, fig. 80.

milieu de la hampe, trois petites niches superposées, réservées pour les portraits de cet empereur et de ses deux fils ; l'un de ces bustes a été détruit, celui de Géta, après la mort et la condamnation du prince, tandis que les deux autres sont demeurés à leur place. Dans les légions, les cohortes auxiliaires, les cohortes urbaines et les cohortes de vigiles, ces médaillons étaient plutôt portés seuls, au bout d'une hampe, par un officier nommé *imaginifer*. On n'a que peu de représentations de ces *imagines* militaires (fig. 550)[1].



Fig. 550. — *Imaginifer*.

Enfin, il y avait une dernière sorte d'enseigne, nommée **vexillum**. Elle consistait en une pièce d'étoffe, généralement de couleur,

1. Von Domaszewski, *op. cit.*, p. 70, fig. 85.

attachée à une antenne, qu'on fixait au haut d'une pique ; une frange dorée la bordait à sa partie inférieure : c'était l'insigne des corps de formation temporaire, comme les groupes de conscrits ou les détachements légionnaires (*vexillationes*) envoyés en expédition ou les troupes de vétérans. Certains *vexilla* étaient surmontés d'un aigle (fig. 547, 5) ou de statuettes de divinités, Victoire, Mars, Hercule. Le *vexillum* servait aussi d'enseigne aux cavaliers qui, dans les légions, dans les cohortes prétoriennes, dans les cohortes mixtes (*equitatae*), constituaient des escadrons ayant leur vie propre.

Ces trois sortes d'enseignes, aigle, *signa* et *vexillum*, sont réunies dans un bas-relief de la colonne Trajane ; le sculpteur y a montré l'intérieur d'un camp avec la tente impériale ; d'une part il a représenté les enseignes des légions, de l'autre celles des cohortes prétoriennes [1].

Au temps de Végèce, un certain nombre d'enseignes figuraient des dragons ; on voit, d'après les monuments, qu'elles étaient faites de pièces d'étoffe en forme de serpents qui, portées au bout d'une hampe, se gonflaient et se déroulaient au vent ; la partie antérieure imitait la tête d'un monstre [2].

§ XI. — *Instruments de musique.*

Légions, corps auxiliaires, cohortes de Rome employaient pour faire connaître les ordres des chefs et pour régler les mouvements des soldats, en campagne ou dans les camps, des trompettes de quatre sortes différentes.

La trompette d'infanterie, de forme droite, à long tuyau s'évasant à son extrémité par un large pavillon, portait le nom de **tuba** [3] (fig. 551, 1) [4].

La **bucina** [5] était une corne légèrement recourbée, à embouchure étroite, qui allait en s'élargissant progressivement pour se terminer par un pavillon bien ouvert. Peu ou point de représentations militaires de la *bucina*.

1. Froehner, *Col. Traj.*, pl. xxxv ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6429.
2. Froehner, *Col. Traj.*, I, p. v ; Saglio, *op. cit.*, V, p. 1321 et fig. 6434.
3. A. Reinach, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Tuba* (IV, p. 526).
4. D'après un bas-relief de l'arc de Constantin. La trompette elle-même est une restauration.
5. Saglio, *op. cit.*, au mot *Bucina* (I, p. 753).

La forme du cor (cornu)[1], plus compliquée, est nettement indiquée, par exemple, dans les bas-reliefs de la colonne Trajane



Fig. 551.— Musiciens.

(fig. 551, 2), ils en font un instrument fortement recourbé. Afin d'en assurer la solidité et d'en rendre le maniement plus aisé,

1. Pottier, *ibid.*, au mot *Cornu* (I, p. 1512).

une baguette joignait les deux côtés opposés du cercle, suivant le diamètre. La courbe était telle que lorsque le musicien tenait l'embouchure à la hauteur de ses lèvres, le pavillon arrivait au niveau de la tête.

La cavalerie employait une trompette spéciale, le **lituus** [1] : il différait de la *tuba* en ce que l'extrémité se recourbait comme celle du bâton qui portait le même nom dans la science augurale. On peut en juger par un bas-relief de Rome ; le personnage qui y figure est un *liticen* (fig. 551, 3) [2].

§ XII. — *Artillerie. Machines de guerre.*

Les Romains ont emprunté aux Grecs toute leur artillerie ; ils n'ont jamais rien ajouté d'important à ce qu'ils tenaient de leurs modèles ; aussi tous ceux qui ont étudié la matière ont-ils été obligés de remonter aux sources grecques et aux traités écrits en grec sur la question. Dans un ouvrage comme celui-ci, où nous devons nous borner aux constatations archéologiques, il suffira d'exposer brièvement l'état actuel de nos connaissances à la suite des travaux modernes qui ont cherché à les fixer [3].

Tout le développement de l'ancienne artillerie repose sur le principe fondamental adopté par les constructeurs. Tandis que, pour l'arc et pour l'arbalète, la force de propulsion résulte de l'élasticité de tension développée par les bras de l'arme, pour les *tormenta* (dérivé de *torquere*) la puissance est due à l'élasticité de torsion produite par des faisceaux de crin où ces bras étaient engagés. « Toutes ces machines se composaient de trois parties : le pied ou le support, la rainure que devait suivre le trait ou tout autre projectile et l'appareil qui faisait l'effet de l'arc. Cet appareil était une caisse à ressorts divisée en trois compartiments. On plaçait dans le compartiment du milieu la rainure ; dans les deux compartiments latéraux on fixait verticalement, les unes à côté des autres, de fortes cordes élastiques (*nervi torti*), faites de tendons ou de poils d'animaux ou même de cheveux de femme. Ces cordes étaient

1. Thédenat, *ibid.*, au mot *Lituus* (III, p. 1278).
2. *Ibid.*, fig. 4498, d'après Bellori.
3. Cf. Choisy, *Vitruve*, I, p. 295 et suiv., et pl. LXXXVI et suiv. ; de Rochas et Lafaye au mot *Tormentum*, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio (IV, p. 363) ; R. Schneider, *Geschütze auf antiken Reliefs*, dans les *Röm. Mitth.*, XX (1905) ; Stuart Jones, *Companion to Roman History*, p. 215.

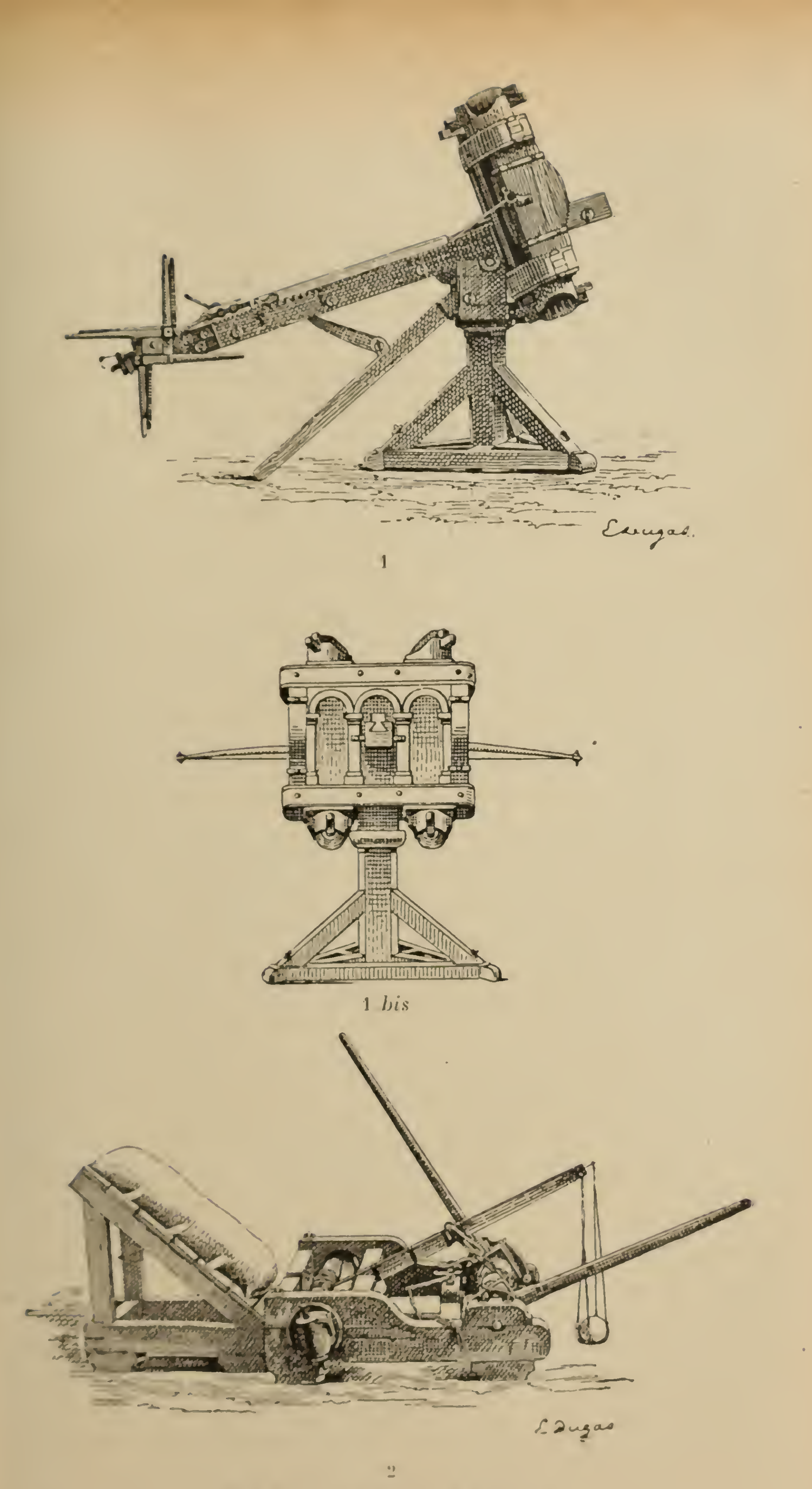


Fig. 552. — Machines de guerre.

tendues à l'aide d'un instrument appelé ἐντόνιον, jusqu'à ce qu'elles résonnassent à l'unisson. Entre les faisceaux de cordes on faisait entrer de vive force, de chaque côté, un bras droit en bois non flexible qui, à l'état de repos, se tenait contre les montants de la caisse. Ces deux bras étaient reliés à leur extrémité par une corde que l'on tirait au moyen d'un treuil placé au bas de la rainure contenant le projectile [1]. »

On peut diviser les *tormenta* en deux classes, suivant qu'ils servaient à envoyer des flèches ou des pierres. Dans la première se placent la **catapulte** et le **scorpion**, dans la seconde la **balliste** et l'**onagre**.

La catapulte lançait des traits suivant une trajectoire presque droite. La rainure destinée à les recevoir et à les guider y était disposée presque horizontalement. La représentation que nous en donnons ici (fig. 552, 1 et 1 bis) reproduit un modèle du musée de Saint-Germain, reconstitué jadis par ordre de Napoléon III. On en a tenté plus récemment en Allemagne [2] une nouvelle reconstitution, qui ne diffère de celle-ci que par les détails [3].

La balliste, destinée à envoyer des pierres ou de grosses poutres de bois, diffère de la catapulte en ce que la pièce à rainure se tenait, non plus horizontale, mais appuyée à sa partie inférieure contre le sol, avec lequel elle formait un angle de 45 degrés. La corde de tension y était remplacée par une sangle, assez large pour saisir les pierres et les projeter sans les laisser glisser. La rainure avait aussi, naturellement, beaucoup plus d'importance. Un relief de la colonne Trajane nous montre une balliste ou une catapulte, disposée sur un caisson attelé, qui la transporte en campagne à l'endroit où on doit la mettre en batterie [4].

Le scorpion, d'après Vitruve, serait une catapulte [5]; d'autres donnent ce nom à des ballistes [6].

Les écrivains du IVe siècle mentionnent encore une autre machine qui paraît dater de cette époque et qu'ils nomment onagre ou

1. Marquardt, *Organisation militaire*, p. 255.

2. Les modèles sont exposés au musée de la Saalburg. Cf. R. Schneider, *Antike Geschütze auf der Saalburg. Erläuterungen zu Schramm's Rekonstruktionen*, Homburg, 1908, 8°.

3. Cf. dans l'*Anuari* de l'Institut d'Estudis Catalans, 1913-1914, II, p. 841 et suiv., l'étude sur les fragments d'une catapulte trouvée à Ampurias.

4. Froehner, *Col. Traj.*, pl. LXXXI; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 7026.

5. X, 10.

6. Veget., IV, 22.

scorpion. Ammien Marcellin [1] la décrit ainsi : « On taille deux poutres de chêne ou d'yeuse, que l'on courbe légèrement pour leur donner l'apparence cintrée, et on les réunit à la façon des éléments d'une scie ; de chaque côté on les a percées largement d'un trou, par où on fait passer des câbles solides, liant ainsi les deux poutres pour les empêcher de s'écarter. Dans le milieu de ces câbles on dispose obliquement une tige de bois, qui se dresse comme un timon de voiture et est entourée par le système des cordes (*nervi*), de telle sorte qu'elle puisse s'élever et s'incliner davantage. A l'extrémité sont des crochets de fer d'où pend une fronde suspendue par des cordes ou des chaînes. En avant de la tige on établit un grand bâti, recouvert d'un coussin de paille hachée menu, fixé par de fortes attaches à l'appareil et reposant sur un amas de gazon ou sur un massif de briques. » Quand on voulait mettre la machine en mouvement, on abaissait le levier au moyen d'un treuil, on déposait le boulet dans la fronde ; puis, brusquement, on détachait d'un coup de marteau le crochet qui retenait le levier. Celui-ci se redressait en lançant sa charge et venait frapper le coussin de paille qui amortissait le coup. Le modèle ci-joint (fig. 552, 2) est un essai de restitution exposé au musée de Saint-Germain.

Ces engins servaient surtout à défendre les places ; car leur puissance ne suffisait pas pour ouvrir des brèches dans les remparts. L'attaque était assurée par d'autres moyens. Pour ébranler et détruire les murs, les Romains usaient d'une machine appelée bélier (**aries**) [2]. Elle consistait en une forte poutre, longue de 60, 80, 100 pieds même et terminée par une tête de fer, qui imitait souvent la forme d'une tête de bélier, d'où son nom. On en voit des représentations sur la colonne Trajane et dans les bas-reliefs de l'arc de Septime Sévère (fig. 553) [3]. Tout d'abord la poutre fut portée à bras par une file de soldats qui la mettaient en mouvement. Dans la suite, pour augmenter la force d'impulsion par le balancement, on la suspendit à une autre poutre horizontale, supportée des deux côtés par des montants et protégée par un toit. Le tout reposait sur un support activé par des roues [4]. L'appareil protecteur, qui rappelait la carapace d'une tortue, dont le bélier aurait figuré la tête mobile, portait le nom de **testudo** : dénomi-

1. XXIII, 4, 4.
2. C. de La Berge, au mot *Aries*, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio.
3. De Rubeis, *Veteres arcus*, pl. XI.
4. Description dans Vitruve, X, 14.

nation appliquée à tous les abris dont on se couvrait pour tenter l'attaque d'une ville forte. Le plus simple est celui que les légionnaires formaient en élevant au-dessus de leurs têtes leurs grands boucliers rectangulaires et en les réunissant entre eux à la façon des tuiles d'un toit (fig. 340). On rendait la *testudo arietaria* incombustible en la recouvrant extérieurement de peaux de bêtes fraîchement tuées ou d'autres matières rebelles au feu que les assiégeants pouvaient jeter du haut des murailles.

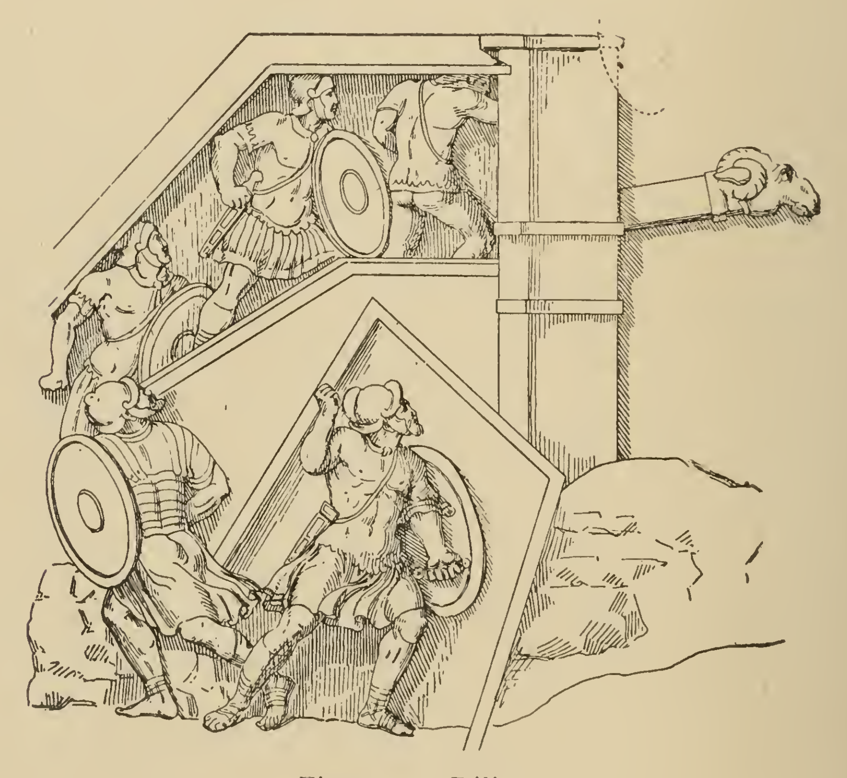


Fig. 553. — Bélier.

Si la machine employée pour battre le mur se terminait non plus par une tête de fer, mais par une faux (*falx muralis*), elle avait pour destination de pénétrer dans le rempart et d'en arracher les pierres. D'autres étaient munies d'une pointe aiguë qui pouvait y percer des trous ; on les nommait **terebra**. Nous connaissons par Vitruve et par Végèce, non par des figurations, ces deux sortes de machines de guerre.

Pour éviter aux soldats l'escalade des remparts et leur permettre d'arriver au niveau des défenseurs, le génie romain construisait des tours d'approche roulantes. La base en était carrée, et la partie

supérieure présentait un amincissement favorable à la stabilité ; intérieurement elles se divisaient en étages au moyen d'une série de planchers ou plutôt de galeries de pourtour, munies de meurtrières, le noyau restant libre pour opérer le montage des projectiles. La surface extérieure était revêtue de cuir frais, qui protégeait la tour contre le jet des matières en flammes [1].

§ XIII. — *Décorations militaires* [2]. *Triomphe.*

Dans le paragraphe consacré aux enseignes, nous avons parlé de décorations militaires qui y étaient accrochées. Ces décorations se retrouvent dans les représentations de soldats et d'officiers. Il en est déjà fait mention sous la République. « A celui qui a blessé un ennemi, dit Polybe [3], le général, après la victoire, donne une lance ; à celui qui a tué un ennemi et en rapporte les dépouilles, une coupe, s'il est fantassin, une phalère, s'il est cavalier. Quand une ville est prise, ceux qui ont escaladé les premiers la muraille reçoivent une couronne d'or. » Tite-Live et quelques inscriptions de la fin de l'époque républicaine mentionnent en outre des bracelets, des colliers, des chaînes, des fibules. Les représentations figurées où se voient ces différentes décorations appartenant à l'époque impériale, nous n'avons à nous occuper ici de la période antérieure que pour mémoire.

Sous l'Empire, ces récompenses étaient, on le sait, divisées en deux grandes classes suivant que le titulaire appartenait aux cadres supérieurs ou aux cadres inférieurs de l'armée. Les soldats, légionnaires ou prétoriens, avaient droit, jusqu'au grade de centurion, à des bracelets (**armillae**), des colliers (**torques**) et des phalères (**phalerae**). Les centurions pouvaient, en outre, prétendre à une couronne (**corona**). Les couronnes multiples, les lances (**hastae**) et les **vexilla** étaient réservés aux officiers supérieurs, en nombre variable, suivant qu'ils appartenaient à l'ordre équestre ou à l'ordre sénatorial et, dans ce dernier cas, suivant qu'ils avaient rang d'anciens

1. Cf. Veget., X, 13.
2. Cf. Saglio, dans le *Dict. des Ant.* au mot *Dona militaria* ; Fiebiger, dans la *Real-Encycl.* de Pauly-Wissowa, au même mot, et surtout P. Steiner, *Die dona militaria*, dans les *Bonner Jahrb.*, CXIV (1905), p. 1 et suiv. On trouvera là toute la bibliographie.
3. VI, 39.

préteurs ou d'anciens consuls. C'est uniquement à la forme de ces différentes décorations que nous nous attacherons.

Bracelets [1]. — Les bracelets étaient pour l'ordinaire d'argent, plus rarement d'or. Ils se composaient soit de plusieurs spires juxtaposées, comme on le voit sur le monument de Cn. Musius, porte-aigle de la légion XIII[e] Gemina [2] (fig. 546, 1), soit de larges lames roulées autour du poignet, comme sur celui du centurion M. Caelius, qui faisait partie de l'armée de Varus (fig. 542,1).

Colliers [3]. — Les colliers se présentent à nous sous la forme de torsades de métal recourbées sur elles-mêmes en cercle; ils ne se fermaient pas complètement, et les deux extrémités, presque tangentes, se terminaient par des têtes arrondies. Comme les bracelets, ils étaient d'or ou d'argent. On ne les portait pas autour du cou, mais de la façon qu'indique nettement le portrait de Caelius (fig. 542, 1) : ses deux *torques* sont passés dans un large ruban; on plaçait ce ruban sur la nuque en ramenant, à droite et à gauche, les deux extrémités, auxquelles les colliers s'attachaient, de façon à ce qu'ils retombassent sur la partie antérieure des épaules.

On avait aussi recours à un second procédé; on fixait les colliers sur la poitrine, comme on faisait pour les phalères. C'est celui qu'ont adopté Cn. Musius (fig. 546, 1) [4] et le centurion Q. Sertorius Festus de Vérone (fig. 546) [5].

Phalères [6]. — Les monuments nous en font connaître de deux sortes. Les unes étaient assez semblables à une coupe. Elles ont l'apparence d'un petit plateau, légèrement creusé au milieu avec un bouton saillant au centre. Tel est l'aspect des phalères accrochées aux enseignes (fig. 547, 3 et 549, 1); et aussi de celles dont est orné l'*aquilifer* Cn. Musius (fig. 546, 1) [7].

Les autres, plus artistiques, sont des médaillons avec figures travaillées au repoussé. On cite toujours comme types celles qui ont

1. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Armilla*.
2. Steiner, *loc. cit.*, pl. I, 7; Lindenschmit, *Tracht und Bewaffnung*, pl. II, 1; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 535.
3. Cf. Sal. Reinach, dans le *Dict. des Ant.*, au mot *Torques*.
4. Cf. d'autres exemples dans Steiner, pl. I, 6, et II, 1.
5. Steiner, *op. cit.*, pl. I, 5 et fig. 13, d'après Lindenschmit, *op. cit.*, pl. I, 6 (détails précisés par le dessinateur); Saglio, *op. cit.*, fig. 4421.
6. Cf. de Longpérier, *Rev. num.*, 1848, p. 83 et suiv., pl. VI; Saglio, *op. cit.*, au mot *Phalerae*.
7. Cf. aussi Steiner, pl. I, 4, pl. II, 1, 2, 6; Saglio, fig. 5619.

été trouvées à Lauersfort et qui sont conservées au musée de Berlin [1]. Elles représentent une Ariane, un Silène, un Éros avec les attributs bachiques, un Bacchus, des Gorgones, un lion, une Bacchante. Chaque phalère porte au revers le nom *Medami* qui est celui de l'artiste et sur l'une se lit le nom de l'officier à qui les décorations appartenaient : C. Flavius Festus. Le creux du bijou était rempli de poix et doublé d'une plaque de métal où s'insérait un anneau pour le fixer.

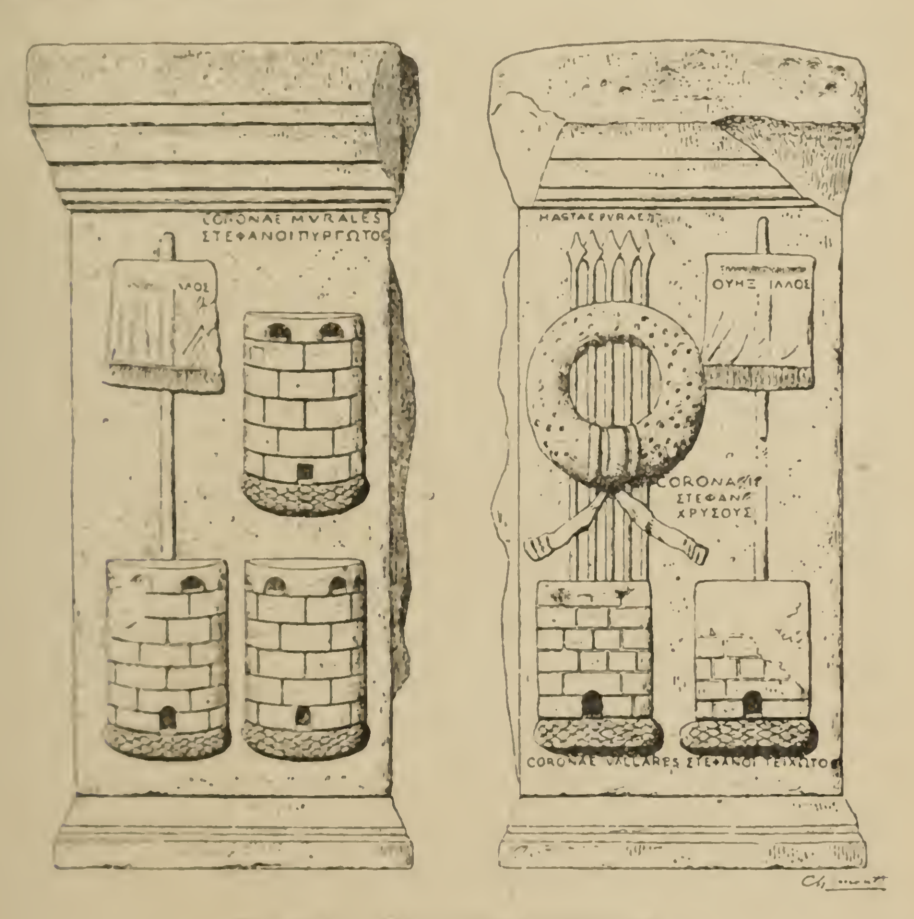


Fig. 554. — Décorations militaires.

D'autres médaillons destinés au même usage, étaient percés dans le sens de la hauteur et pouvaient être suspendus au moyen d'une attache qui les traversait verticalement [2]. On les disposait sur la cuirasse, au nombre de neuf généralement, en trois rangées

1. O. Jahn, *Die Lauersforter Phalerae*, Bonn, 1860, 8°. Image dans Steiner, pl. IV, Saglio, fig. 5620 ; Reinach, *Reliefs*, I, p. 176 et 178.
2. De Longpérier, *loc. cit.*, pl. IV, fig. 10 et 11.

parallèles, attachées sur un système de courroies entre-croisées qui enserrait le corps, à la façon de ce que nous nommons une « bricole ». Les tombes de Sertorius, de Caelius, de Musius montrent très nettement cette disposition (fig. 542, 1, et 546,1).

Les décorations militaires réservées aux officiers supérieurs sont représentées sur les deux côtés d'une base honorifique provenant d'Amastris et conservée au musée de Constantinople [1]. Leur image y est accompagnée d'inscriptions latines et grecques, qui en spécifient la nature : c'est donc un document de première importance. On y voit des couronnes, des hastes, des *vexilla* (fig. 554).

Couronnes [2]. — La plus honorable de toutes, la *corona civica*, s'accordait à quiconque avait arraché à l'ennemi un citoyen romain, à condition que le sauveur fût lui-même citoyen, que le fait d'armes se fût passé sous les yeux du général et sur un sol conquis ou conservé à Rome. Elle était faite de feuillages de chêne : c'est celle que portent M. Caelius et Q. Sertorius (fig. 542, 1 et 3). La *corona civica* n'est d'ailleurs pas mentionnée à l'époque impériale parmi les décorations militaires ; on ne rencontre que la *corona muralis*, la *corona vallaris*, la *corona classica* et la *corona aurea*.

Pour mériter la *corona muralis*, il fallait avoir pris d'assaut le premier le mur d'une citadelle ennemie ; elle représentait, en conséquence, l'enceinte d'une ville ou une tour. Un casque de bronze trouvé à Birchester et conservé au British Museum, un de ceux qui imitent le visage humain [3], est orné, au-dessus du front, comme d'un diadème, d'une couronne ainsi faite. Sur le monument d'Amastris, les *coronae murales* sont des couronnes de laurier surmontées chacune d'une tour avec une porte à la partie inférieure et deux créneaux dans le haut. La légende *coronae murales*, στέφανοι πυργωτοί est probante.

Les *coronae vallares* s'obtenaient pour la prise d'un retranchement ennemi. On voit, par le même document, que ces couronnes (*vallares*, τειχωτοί) étaient presque absolument semblables aux couronnes murales ; avec cette différence que, au lieu d'une tour ronde, elles offraient l'image d'un pan de mur plat.

La couronne *classica* ou *navalis* était caractérisée par des proues de navire ou des rostres, en saillie au-dessus du bandeau.

1. *C. I. L.*, III, p. 2231 ; Mendel, *Sculpt. du mus. ottom.*, III, n° 1155, p. 389.
2. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Corona* (I, p. 1533) ; Fiebiger, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, IV, p. 1687 et suiv.
3. H. B. Walters, *British Museum. Select. Bronzes*, Londres, 1915, 4°, pl. LXXII.

On ne sait pas avec précision quel acte de valeur particulier donnait droit aux couronnes d'or; il est possible qu'elles aient été moins spécialisées que les précédentes et qu'elles aient eu pour destination de récompenser les actions militaires éclatantes. La pierre d'Amastris nous fournit un exemple. On y voit une grosse couronne, qui semble faite de feuilles de chêne, avec une bandelette nouée à la partie inférieure; à côté se lit l'inscription : *corona* [*aur*]*e*[*a*], στέφανος χρυσοῦς.

Quant à la couronne de gazon (*graminea*), que certains auteurs ont cru reconnaître sur un casque de l'Antiquarium de Stuttgard [1], rien n'est plus douteux. Ce casque en forme de tête porte au sommet du crâne, par derrière, une double torsade liée en bas par un cordon et fixée en haut par un fleuron ; il semble que ce soit là simplement un arrangement bizarre de la chevelure.

Les lances d'honneur données comme décorations sont toujours désignées dans les inscriptions par l'épithète de *purae*. On dit couramment que par le mot *pura* il faut entendre : dépourvue de fer; ces armes d'apparat se seraient donc limitées à une hampe. La seule représentation que nous possédions sur la base d'Amastris nous montre, au contraire, des lances terminées par des fers triangulaires. Elles sont nettement désignées par les mots : *hastae purae*. M. Steiner a proposé [2] avec la plus grande vraisemblance d'attribuer à l'épithète un sens tout différent de celui qu'on lui prête d'habitude : il est d'avis qu'elle désigne des hastes neuves, non encore souillées de sang, par opposition avec les *hastae donaticae* de l'époque précédente, qui étaient prélevées sur le butin enlevé à l'ennemi.

Nous avons suffisamment parlé des *vexilla* à l'occasion des enseignes. Le relief d'Amastris en contient deux (οὐήξιλλος), tout à fait semblables à ceux que montrent les scènes militaires, avec une frange en bordure. Peut-être étaient-ils d'une taille inférieure ; il est évident que l'on ne saurait tirer de ce relief aucune conclusion absolue sur la dimension que ces insignes honorifiques atteignaient dans la réalité. Leur hauteur y est, à peu près, celle des hastes.

Si les décorations militaires dont il vient d'être question, décernées à l'occasion d'un triomphe, étaient la récompense des officiers et des soldats, le triomphe lui-même était celle du général en chef. La cérémonie qui se déroulait à Rome en pareil cas a été

1. Cf. Saglio, *Dict. des Ant.*, II, p. 1535 et fig. 2007.
2. *Loc. cit.*, p. 10.

représentée, en tout ou en partie, sur un certain nombre de monuments, qui viennent compléter ce que les auteurs nous apprennent sur la matière. Nous en avons déjà parlé à propos des bas-reliefs militaires ; mais le point de vue auquel nous devons nous placer dans le présent paragraphe n'est plus le même : bien entendu, il ne peut s'agir ici que des faits qui sont figurés sur les monuments [1].

Le cortège triomphal, qui, partant du Champ de Mars et se dirigeant vers le Capitole, traversait le cirque Flaminien, le cirque Maxime et le forum, se composait toujours des mêmes éléments. En tête marchaient les sénateurs et les magistrats, suivis de joueurs de trompettes. Puis venaient, portées sur des brancards ou sur des chariots, les dépouilles des peuples vaincus, le butin, les représentations des pays soumis, des villes conquises, des forteresses enlevées d'assaut [2] : sur l'arc de Titus on remarque, étendu sur une litière, au milieu du cortège, un vieillard à longue barbe qui s'appuie sur une urne — c'est le Jourdain. Et, pour que personne ne pût s'y tromper, les noms de ces pays et de ces villes étaient inscrits sur de grandes pancartes que des hommes tenaient à la main [3], fixées à des hampes ; on y voyait peints aussi les traits de ceux des chefs ennemis qui ne figuraient pas en personne dans la procession triomphale.

Derrière ce groupe s'avançaient les victimes destinées au sacrifice du Capitole : taureaux blancs aux cornes dorées, garnies de bandelettes, couronnés d'un frontal élevé, le dos recouvert d'une housse pendant jusqu'à terre ; à côté se tenaient les victimaires et les camilles [4].

Ils précédaient les captifs de marque ; ceux-ci, chargés de chaînes ou la corde au cou, défilaient à pied ou assis sur des chariots, afin d'être bien exposés aux regards des curieux [5].

Entre les captifs et le char du triomphateur se plaçaient les licteurs, des porteurs de vases où brûlaient l'encens et les parfums, des joueurs de cithare et de flûte.

Le char, qui est le motif le plus souvent figuré sur les monu-

1. Cf. Cagnat, dans le *Dict. des Ant.* de Saglio, au mot *Triumphus*.
2. Arc de Bénévent (Reinach, *Reliefs*, I, p. 60) ; arc de Titus (*ibid.*, p. 274) : bas-relief Ludovisi (*ibid.*, III, p. 289) ; arc de Septime Sévère (*ibid.*, I, p. 268, 269).
3. Arc de Titus (*ibid.*, I, p. 274, 275 ; plus haut, fig. 334-335).
4. Arc de Bénévent (*ibid.*, I, p. 60) ; arc de Titus (p. 275) ; gobelet de Boscoreale (p. 96, 35).
5. Arc de Constantin (*ibid.*, I, p. 255) ; plaque Campana (*ibid.*, II, p. 288).

ments, parce qu'il est le plus caractéristique [1], était enguirlandé de lauriers et traîné par quatre chevaux. Le triomphateur avait revêtu, en tant qu'image vivante de Jupiter, la tunique et les ornements du dieu, une tunique *palmata* de pourpre et une toge décorée d'un semis d'étoiles d'or: cette parure est représentée sur des deniers d'Auguste [2]. Il tenait d'une main un sceptre, terminé par un aigle, de l'autre un rameau de laurier et avait le front ceint d'une couronne de même feuillage. Debout derrière lui, un esclave soutenait au-dessus de sa tête une seconde couronne, la couronne d'or de Jupiter (fig. 331, 334).

Les officiers de l'armée fermaient la marche, suivis de leurs soldats, couverts des décorations qu'on leur avait décernées [3].

Parvenu au Capitole, le triomphateur offrait à Jupiter un sacrifice d'actions de grâces, en immolant les victimes qu'il avait amenées avec lui [4] (fig. 310).

1. Arc de Titus (*ibid.*, I, p. 274); gobelet de Boscoreale (p. 95); monument du musée des Conservateurs (p. 374). Les exemples numismatiques sont innombrables.
2. Cohen, *Monn. imp.*, I, p. 74; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 7097.
3. Arc de Constantin (Reinach, *op. cit.*, III, p. 255).
4. Gobelet de Boscoreale (Reinach, *op. cit.*, I, p. 96).

CHAPITRE IX

LE COSTUME CIVIL ET SES ACCESSOIRES
LES SOINS DE LA TOILETTE

Sommaire. — I à IV. Le costume. — I. Les couvre-chefs. — II. Vêtements proprement dits. — III. Les chaussures. — IV. Accessoires du vêtement. — V. Soins de la barbe et des cheveux. — VI. Ustensiles de toilette. — VII. La bijouterie.

L'époque romaine, depuis la fin de la République, — faute de monuments figurés, il n'est pas facile de remonter plus haut — est caractérisée, en ce qui concerne le vêtement, par une grande variété et une liberté assez générale. Il se pratique des échanges entre la métropole et les provinces : d'une part, le droit de cité romaine devenant accessible en toutes régions de l'empire, les provinciaux adoptent en nombre les costumes nationaux de Rome, et réciproquement les fonctionnaires affectés aux provinces orientales s'habillent de préférence à la grecque et conservent souvent cette habitude après leur retour en Italie. D'autre part, les accoutrements des barbares ne répugnent pas aux Romains qui guerroient dans les pays du Nord et les empereurs du IIIe siècle, de souches si diverses, lancent dans la mode toutes sortes de vêtements exotiques. Enfin l'influence chrétienne [1], favorable aux habits cousus, ajustés, entraîne une lente mais définitive transformation.

§ Ier. — *Les couvre-chefs.*

Nous connaissons assez mal cette partie du vêtement chez les Romains. La très grande majorité des monuments figurés représentent les personnages nu-tête, à la seule exception peut-être des hommes d'armes. Cette convention des ateliers a pour but, semble-t-il, de donner au sujet un aspect plus digne, plus voisin des types

1. G. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1903, gr. 4°, p. 60-96.

divins ou héroïques ; ce sont surtout les petites gens que l'on nous montre tête couverte et, parmi les dieux, ceux qui se rapprochent de l'humanité moyenne ou médiocre, comme Vulcain, protecteur des forgerons, Mercure, dieu du commerce et par conséquent des voyages, qui exposent aux intempéries. Du reste, les auteurs nous confirment qu'on avait l'habitude, principalement sous la République, d'aller nu-tête dans les villes, où l'étroitesse des rues protégeait du soleil ; au milieu du jour ou dans les nuits d'hiver on sortait peu et au besoin on se couvrait avec un pan de la toge. A la campagne, la pratique était forcément différente.

Autre difficulté, les représentations laissent bien rarement soupçonner la matière du chapeau ou du bonnet ; nous savons par ailleurs qu'on y employait la peau avec sa fourrure — la peau de loup notamment —, le cuir et la laine foulée façonnée en feutre.

Le **pileus**, usuel chez les Italiens dès les premiers temps, est une coiffure haute, droite et conique, ressemblant à une borne [1] ; elle a été conservée par la tradition comme insigne du sacerdoce. Mais, hors des agglomérations, on adoptait une calotte, plus basse et plus simple, à rebord étroit ; nous en pouvons juger d'après les chapeaux donnés par le sculpteur aux bergers qui découvrent Rémus et Romulus nouveau-nés (fig. 333). Par la suite, le *pileus* devint le symbole de la liberté individuelle, par exemple sur la tête de l'affranchi — et même de la liberté publique, car après la mort de Néron la foule, délivrée du tyran, s'empressa de l'arborer.

Le **galerus**, également en usage chez les premiers habitants du Latium, n'est guère qu'un bonnet, une coiffe ajustée, dont se contentent beaucoup de paysans, pâtres et cultivateurs [2]. Il s'adapte si exactement à la tête que son nom sert en outre à désigner des perruques de cheveux postiches. La même appellation s'applique à la coiffure des athlètes, celle qu'on voit, par exemple, dans la grande mosaïque des Thermes de Caracalla (fig. 408).

Les modes étrangères firent encore pénétrer en Italie le **pétase** grec ; Auguste l'avait adopté ; plus tard, sous Caracalla, il fut permis aux sénateurs dans les théâtres, quand le *velum* les abritait mal du soleil. Ce qui le distingue essentiellement, ce sont ses très

1. Voir W. Helbig, *Sitzungsberichte der bayrischen Akademie, phil. hist. Classe*, 1880, I, p. 487 et suiv.

2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3477 ; *Museo Pio-Clementino*, VII, pl. xxx. Berger criophore : De Ridder, *Bronzes du Louvre*, I, n° 711, pl. XLIX : voir aussi Helbig, *Wandgemälde*, 1318. Chapeaux de paille des pêcheurs : *Mosaïques de Tunisie*, 653.

larges bords, qu'on peut abaisser et retrousser à son gré ; la coiffe elle-même devait, comme en Grèce, affecter des formes variées, plus ou moins hautes et régulières. Dans les peintures de paysages, de style hellénistique ou égyptisant, des pêcheurs ont ce genre de chapeau ; pour eux il paraît être en paille [1].

Aux pays plus brumeux, et notamment en Gaule, le capuchon (**cucullus**) était extrêmement répandu ; il fut adopté en Italie par les petites gens, ceux qui par état cheminaient sur les routes et s'arrêtaient dans les hôtelleries ; on le remarque dans le relief bien connu d'Isernia [2] et dans la peinture qui représente un groupe de buveurs au cabaret [3]. Les soldats transplantés dans les contrées à frimas s'en couvrent à leur tour. Les esclaves qui accompagnaient leurs maîtres dans les sorties nocturnes prenaient le capuchon (fig. 298) ; il protégeait du froid les enfants au berceau ; c'est un des attributs du petit dieu Télesphore (fig. 216). Le capuchon est tantôt indépendant, tantôt rattaché à une pèlerine qui enveloppe les épaules.

Enfin le bonnet dit phrygien, qui est en effet d'origine anatolienne, et dont la forme conique est familière à tous, avec son extrémité inclinée sur le devant, est donné sur les monuments aux dieux asiatiques, Attis (fig. 232), Men (fig. 233), Mithra (fig. 236), aux Troyens, à Anchise, à Ganymède (fig. 384), et de même aux Thraces comme Orphée (fig. 390), qui ont tant de liens avec la Phrygie. Ce n'est pas une coiffure de la vie courante.

Il n'y a pas grand'chose à dire du voile de tête ; rappelons seulement qu'il était imposé aux femmes dans certaines circonstances, en première ligne le jour du mariage (fig. 312) ; l'Église chrétienne le jugeait nécessaire pour toutes, en permanence. Il signifiait déjà chez les païens la séparation, l'isolement du monde, et par suite une initiation ; une idée de respectabilité et de décence s'y adjoignit naturellement. Le voile enveloppait le sommet de la tête et le haut du front et retombait tout droit sur le dos et les épaules ; il n'y a pas de différence, à ce point de vue, entre les silhouettes traduites par la fresque dans les catacombes et les statues gréco-romaines au type de la « Pudicité ».

1. Helbig, *Wandgemälde*, 1556-1563, 1572-1575.
2. Voir plus haut, I, p. 678, note 10.
3. Saglio, *op. cit.*, fig. 2092.



§ II. — *Vêtements proprement dits.*

On distingue les vêtements de dessous (*indumenta*) et ceux de dessus (*amictus*).

Parmi ces derniers, la **toge** [1] a le premier rang ; c'est, entre tous, le véritable costume romain. Simple pièce d'étoffe à l'origine, attachée par une fibule et assez courte, elle a subi toute une évolution. De bonne heure c'est le vêtement officiel, obligatoire ; mais, comme elle ne tarde pas à se compliquer, son usage se restreint. Devenue encombrante et trop solennelle, elle est abandonnée par les militaires, par les femmes, et même par les hommes dans leur intérieur ou à la campagne ; elle reste toutefois de rigueur sur la place publique. Mais comme elle est portée par la foule des clients quémandeurs et parasites, et par les femmes de mœurs légères, elle se trouve peu à peu déconsidérée et, à la fin, n'est plus imposée qu'en des cas précis, notamment le jour du mariage (fig. 312), et principalement dans l'exercice des magistratures. Elle est en laine et de couleur blanche, à part la variété dite *trabea*, qui, entièrement écarlate ou rouge et blanche, est réservée à certains dignitaires dans des cérémonies déterminées, et aux chevaliers dans la *decursio* (fig. 347).

Les statues antiques laissent si difficilement reconnaître, dans le fouillis des pans et des plis, l'art de draper la toge qu'il a fallu recourir aux hypothèses. La plus vraisemblable procède des expériences de M. Heuzey [2] sur le modèle vivant.

La pièce d'étoffe — si l'on néglige l'époque primitive — est en

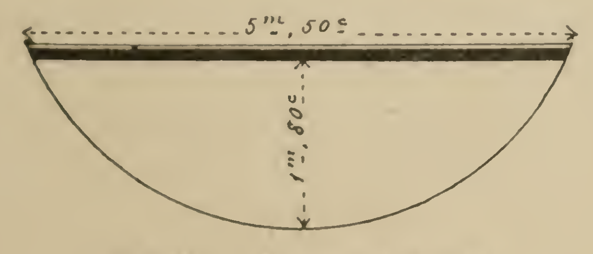


Fig. 555. — Schéma de la toge.

segment de cercle (fig. 555) [3]. La disposition la plus simple est la

1. F. Courby, au mot *Toga*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
2. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897, I. p. 97-107, 204-214 ; II, p. 193-203, 295-304.
3. D'après le *Guide to Greek and Roman Life*, p. 130, fig. 118.

plus ancienne (fig. 556) [1] : une des extrémités est jetée sur l'épaule gauche ; la partie large passe derrière le dos, puis par-dessous le bras droit, barre le devant du corps et revient obliquement sur l'épaule gauche, dont elle emprisonne plus ou moins le bras. On peut aussi envelopper le bras droit et par contre libérer un peu le gauche, en massant davantage l'étoffe sur l'épaule de ce dernier côté. L'arrangement dit **cinctus Gabinus** consiste à serrer et nouer autour de la taille, pour dégager les bras, le pan qu'on rejetterait autrement sur l'épaule gauche (fig. 557) [2].



Fig. 556. — La toge sous la République.



Fig. 557. — Le *cinctus Gabinus*.

Au commencement de l'Empire, l'ordonnance typique devient plus savante (fig. 558) [3] ; nous n'avons pas à indiquer ici la manière de la réaliser ; seul nous importe l'aspect qu'elle offre sur les personnes. L'étoffe retombe en deux longs pans de chaque côté du bras gauche ; l'un (*ima toga*) tourne autour de la jambe droite jusqu'à la cheville ; il est masqué, dans sa partie supérieure, sur le devant du corps, par un troisième qui atteint à peine le genou et qui est dit *sinus* ; ce dernier doit fournir un demi-cercle de plis que l'on s'étudie à étager avec art. Encore plus haut, en bordure du *sinus*, un nouveau groupement de plis parallèles traverse obliquement la poitrine : c'est le *balteus* (ainsi nommé en raison de sa ressemblance avec un baudrier), sur lequel on fait déborder, en le tirant en avant, un dernier paquet de plis qu'on appelle l'*umbo*. *Sinus*, *balteus* et *umbo* ne sont plus dérangés par les mouvements

1. D'après Clarac, pl. DCCLXIX.
2. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 7005.
3. D'après Clarac, pl. DCCCXCII, comme la fig. suivante.

des bras ; le droit est celui qui remue le plus librement. En tirant davantage l'*umbo*, on obtient une large bande qu'on aplatit soigneusement et qui contourne le haut du bras gauche (fig. 559) ; c'est là une disposition fréquente sur les bustes du IIIe siècle.



Fig. 558. — La toge sous l'Empire.

Fig. 559. — La toge à *umbo* transversal.

Ajoutons que, pour se voiler la tête suivant les rites, le sacrificateur soulève, derrière les épaules, l'extrémité supérieure du pan qui s'étale sur le dos (fig. 560) [1].

Pour les triomphateurs sous la République et, plus tard, pour

1. Statuette de bronze, d'après le *Guide to Greek and Roman Life*, p. 131, fig. 119.

les consuls, il est un autre agencement reproduit de façon schématique sur les diptyques d'ivoire : ainsi est drapé un per-


Fig. 560.
Tenue de sacrifice.


Fig. 561.
La toge de pourpre.


Fig. 562.
Tunique à *clavi*.

sonnage que nous détachons d'une des longues frises à reliefs de l'arc de Constantin (fig. 561) [1] : la toge est ceinte à la taille et croisée deux fois autour du corps ; des deux extrémités retombantes, l'une s'abaisse verticalement jusqu'aux pieds, l'autre est rejetée sur le bras gauche, formant en travers de la poitrine, en diagonale, une longue et large bande qu'à première vue l'on prendrait à tort pour une écharpe. Cette **toga purpurea** est dite aussi **picta** à la basse époque, parce qu'elle est alors parsemée de menus motifs brodés ou découpés dans des feuilles d'or.


Fig. 563. — Toge prétexte.

La plupart des hautes magistratures et certaines prêtrises donnent droit à la **toga praetexta**, ainsi nommée d'une bande pourpre tissée sur le bord rectiligne de la pièce d'étoffe (fig. 563) [2]. La toge prétexte appartient aussi aux enfants, car leur personne

1. G. Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario*, Rome, 1898, f°, p. 1-13.
2. D'après le *Guide to Greek and Roman Life*, p. 132, fig. 120.

doit être respectée comme celle d'un magistrat ; à un âge variable ils l'échangent contre la toge entièrement blanche.

La toge a dominé en Occident jusqu'à la fin des temps romains ; elle disparaît très vite chez les Byzantins.

Nous l'avons rangée parmi les vêtements de dessus. En réalité, elle fut d'abord portée à nu, sauf interposition d'un simple pagne autour des reins. Mais bientôt les patriciens endossèrent par-dessous une **tunique** à manches courtes et serrée à la taille, s'arrêtant aux genoux ; puis les manches s'allongèrent et la tunique descendit jusqu'aux talons, quand prévalurent dès la fin de la République des habitudes efféminées. Nous n'avons du reste qu'une idée très vague de cette tunique, qui, sur les monuments, est cachée presque en entier ; il est du moins évident que la *tunica talaris* [1] différait de la tunique des petites gens, qui n'avaient point d'autre vêtement. Celle-ci est plus facile à se représenter : qu'on examine, par exemple, les porteurs des trésors du temple de Jérusalem sur l'arc de Titus (fig. 335 ; voir aussi 337 à 339) [2].

Bien que peu apparente, c'était la tunique qu'ornait le **clavus** [3], bande de pourpre tissée verticalement dans l'étoffe ; bande large ou laticlave, pour les personnes de rang sénatorial, y compris les fils de sénateurs ; plus étroite, ou angusticlave, pour les chevaliers et, en pratique, pour tous ceux qui avaient les moyens de s'offrir ce luxe. Les dimensions de l'une et de l'autre restent très incertaines. Les *clavi* (fig. 562) [4] ne sont pas rendus par la statuaire ; sur quelques petits bronzes seulement, l'artiste les a figurés par des fils de métal incrustés, en cuivre rouge de préférence. Ce sont les peintures des catacombes qui les reproduisent le plus fréquemment [5], parce que beaucoup de chrétiens se contentent de la tunique que rien ne recouvre et qu'il est facile d'indiquer les deux bandes par des lignes de couleur. A Pompéi, les *clavi* sont également marqués sur les vêtements des dieux Lares. On en voit l'amorce dans certains portraits sur bois de l'Égypte romaine. Les deux bandes devaient descendre très droit, sans zigzags, si l'on ne voulait point passer pour un homme de tenue négligée.

De même qu'avec le temps cette pièce du costume s'était inter-

1. Voir Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2458, 3986.
2. Cf. aussi Saglio, *op. cit.*, fig. 5615, 5721.
3. L. Heuzey, *ibid.*, au mot.
4. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 465 (peinture du *Virgile* du Vatican).
5. Silhouettes d'orants à *clavi* : Pératé, *L'archéol. chrétienne*, p. 86 et 103, fig. 43 et 61.

posée entre le corps et la toge, de même bientôt une seconde tunique, dite *tunica interior* d'une façon générale et susceptible de qualifications plus précises, *camisia*, *indusium*, *interula*, *subuculum*, suivant des particularités qui nous échappent, vint encore se placer sous la tunique à *clavi* ; ce fut l'équivalent de notre chemise, dont le nom dérive du premier mot de l'énumération ci-dessus.

Quand le relâchement des mœurs eut amoindri le prestige de la toge, on vit surtout se substituer à elle le **pallium** [1], vêtement de caractère international, correspondant à peu près à l'*himation* des Grecs, manteau rectangulaire, simple, léger, et très librement drapé. Les étrangers, fort nombreux à Rome, l'y avaient introduit; professeurs, acteurs, pédagogues furent peu à peu imités par ceux qui les dédaignaient : le fait est attesté par les fresques de Pompéi qui traduisent la physionomie de la place publique. Au Ier siècle, les gens de la rue portaient couramment le *pallium*. Les chrétiens, sous l'influence du clergé lui-même, furent parmi les plus empressés à s'en revêtir, dans les saisons et aux heures où la tunique se révélait insuffisante. Il était en laine comme la toge et de nuances très variées d'après les peintures ; on ne le fixait jamais avec des fibules ; il tenait au corps rien que par ses circonvolutions.

Négligeant les controverses que soulèvent des textes imprécis sur la **palla**, nous remarquerons que les femmes portaient en somme le même manteau que les hommes, peut-être seulement un peu plus long; nous le voyons par quelques statues (fig. 564) [2]; d'autres sont hors de cause parce que, simples répliques d'œuvres plus anciennes, elles reproduisent la pure mode grecque classique.

Comme vêtements de dessous, les femmes enfilaient d'abord une tunique-chemise semblable à celle des hommes, puis la **stola** [3], robe talaire cousue, à nombreux plis, auxquels se reconnaissait la matrone considérée ; la *stola*, avec ou sans manches, était serrée à la taille et décorée, dans le bas, d'ornements dont les monuments figurés ne nous montrent guère la nature et que désignait peut-être le terme, encore discuté, d'*instita*. Elle restait complètement cachée lorsqu'à la *palla* on substituait le *supparum*, manteau de toile légère couvrant les bras et descendant depuis les épaules

1. G. Leroux, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
2. D'après le *Mus. Borb.*, III, pl. XXXVII.
3. G. Leroux, au mot, dans Saglio, *op. cit.*

jusqu'aux talons ; c'est peut-être celui qui, dans une peinture pompéienne, drape les clientes d'un marchand d'étoffes [1].

Le *pallium*, déjà sous le Haut-Empire, subit lui-même la concurrence de la **paenula**, vêtement de voyage et propre aux esclaves dans les cités, ou aux gens modestes pour les jours de pluie. C'est un manteau bien plus épais et lourd, de cuir parfois — pour braver les averses — ou de *gausapa*, étoffe lisse au-dedans, velue à l'extérieur ; il est sans manches, dépourvu d'élégance, ayant la forme d'un fourreau ou d'une cloche allongée qui descend à peu près jusqu'aux genoux de la personne. Il se fermait par des agrafes quand il était fendu sur le devant, mais généralement il y avait une couture au milieu de la poitrine. On revêtait la *paenula* en passant la tête par l'ouverture ménagée pour le cou. Nous en avons une idée claire par les monuments chrétiens surtout, car elle devint un élément usuel du costume ecclésiastique au IVe siècle.



Fig. 564. — Matrone avec *palla* et *stola*.

L'impropriété du langage, trop habituelle chez les auteurs, la pratique commerciale invétérée de varier les désignations pour capter la clientèle naïve, la manie qui sévit sous l'Empire d'importer les modes étrangères, nous mettent dans un embarras semblable à celui que nous avons éprouvé ailleurs : comment recon-

1. Helbig, *Wandgemälde*, 1497 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 4922.

naître toutes les sortes d'habits dont les noms nous sont parvenus ? Plusieurs, sûrement, ne se distinguaient que par des détails sans importance, lesquels n'étaient même pas constants.

Il existait une série de vêtements de dessus, souvent militaires et civils à la fois, qui offraient entre eux une grande analogie : *abolla*, *birrus*, *lacerna*, *paludamentum*, *sagum* — pour ne rappeler que les termes les plus fréquemment usités. Ils participaient tous plus ou moins de la chlamyde grecque, pièce d'étoffe rectangulaire, dont on rattachait sous le menton, ou sur une des épaules, les deux angles supérieurs par une boucle ou une agrafe ; on pouvait ainsi diriger la partie entr'ouverte du côté que menaçait le moins le vent froid ou la pluie. La *lacerna* était en outre quelquefois munie d'un capuchon ; ce costume passait pour venir des peuples barbares. Un autre, qui lui ressemblait, avait une origine gauloise : la *caracalla* fut introduite officiellement à Rome par l'empereur à qui ce manteau valut son surnom historique. Peut-être faut-il la reconnaître dans le costume de certaines divinités nationales représentées par de petits bronzes gallo-romains (fig. 241).

On rapprochera de cette série un vêtement de dessous, l'exomide grecque, adoptée depuis des siècles par les gens de travail, qui avaient besoin de la liberté des membres ; elle n'avait qu'une manche sur le côté gauche ; le bras droit et une partie de la poitrine restaient à découvert ; il se fit même des exomides sans manches, autrement dit des chlamydes flottant sur le torse nu.

L'*alicula* n'était qu'une courte pèlerine recouvrant la partie supérieure des bras (*alae*) ; quelques monuments chrétiens en offrent des exemples [1].

Avant de devenir l'insigne des diacres romains, un vêtement originaire de Dalmatie, la **dalmatique**, très porté en Orient, s'était également répandu à Rome sous l'Empire. Ce qui paraît distinguer principalement ce costume, figuré dans certaines peintures des catacombes, ce sont ses manches, étrangères à la tradition nationale grecque et romaine, qui voulait les bras nus ou librement enveloppés dans un pan d'étoffe. C'est d'ailleurs la raison même pour laquelle Commode appréciait beaucoup la dalmatique. Au IIIe siècle, son exemple fut très fréquemment suivi ; au IVe, la pratique devint courante, s'imposa même dans certaines situations. Le

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 217-218 ; *Nuovo bull. di arch. crist.*, XVII (1911), pl. x, 1, 2 et 3.

sentiment particulier de la décence inspiré par le christianisme, non moins que l'infiltration croissante des barbares du Nord ou de l'Est dans l'armée et même dans la population urbaine, fit prévaloir peu à peu, sur les manches larges et flottantes, les manches étroites et serrées au poignet. A cette date, la transformation est achevée : la tunique à ceinture comporte des manches longues et collant aux bras, tandis que la dalmatique, non ceinturée, a des manches plus courtes et plus amples. Ainsi en est-il de celle qui recouvre Dardanius, représenté en mosaïque sur sa pierre tombale, à Tabarka (fig. 565)[1] ; l'artiste a naïvement supprimé les manches, manquant de place pour écarter les bras de l'orant.



Fig. 565. — Dalmatique à segments.

Même évolution pour le bas du corps : très longtemps, le fait de se couvrir les jambes passa pour un signe de mollesse ; la toge devait suffire à les préserver du froid. Puis les Romains, en contact avec les peuples du Nord, apprécièrent leurs braies (**bracae**) ; c'étaient des pantalons serrant assez étroitement la cuisse et surtout le mollet, tels que ceux qu'on voit portés par les Daces de la colonne Trajane (fig. 341 et 344). On prit encore l'habitude, quand on se livrait à des occupations entraînant des gestes violents, à la guerre, à la chasse, pour les rudes travaux des champs, de s'entourer les jambes, même au-dessus du genou, de bandes entrecroisées de toile ou autre tissu[2].

Les influences orientales mirent de plus en plus en faveur le galon d'ornement, nommé **patagium**, qui occupait sur les riches tuniques des femmes la même place que le *clavus* sur celles des hommes. Ce sont surtout les verres dits à fond d'or, des IIIe-IVe siècles,

1. *Mosaïques de Tunisie*, 941.
2. Saglio, *op. cit.*, fig. 2882.

qui nous en offrent des spécimens — noter en particulier les larges collerettes descendant assez bas sur la gorge (fig. 566)[1]. A la même époque, les bordures de pourpre et d'or, qu'on appelait d'un nom asiatique les paragaudes, garnissaient les tuniques d'apparat[2], avec une exubérance qui provoqua des interdictions.



Fig. 566. — Robe brodée.

Lorsque les ornements rapportés se répartissaient un peu partout sur le vêtement, ils prenaient le nom de segments (**segmenta**)[3]; ce genre de décor n'est attesté que sous l'Empire et rendu visible par les monuments qu'à la basse époque (fig. 565). Quelques peintures chrétiennes en fournissent des représentations[4]; mais les plus nombreuses se trouvent dans les miniatures, par exemple celles de l'*Iliade* de Milan et de la *Genèse* de Vienne. De véritables échantillons ont été exhumés en Égypte, à Achmim et à Antinoé; les plus anciens n'offrent que des figures géométriques; postérieurement, des scènes mythologiques ou réelles y prennent place, formant de véritables *emblemata*.

Les franges, **fimbriae**, au bord inférieur des vêtements, sont d'un usage plus restreint, parce qu'elles constituent un signe de dignité religieuse ou d'autorité; elles apparaissent sur le fichu caractéristique d'Isis, dans les atours des femmes drapées au type dit de la « Pudicité », au bas des toges des sacrificateurs. Pour des raisons différentes, sans doute comme marque d'exotisme, elles garnissaient très généralement les manteaux des prisonniers barbares.

Les peaux de bêtes, les peaux communes du moins, avaient primitivement formé le costume des indigènes, en Italie et en Grèce, et les campagnards y étaient restés fidèles en quelque mesure[5]. Les relations avec les peuples barbares firent entrer à Rome sous l'Empire un grand nombre de pelleteries de luxe :

1. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5518.
2. Saglio, *op. cit.*, fig. 3077 et 5506; *Mosaïques de Tunisie*, 666 (danseuse à crotales).
3. V. Chapot, au mot, dans Saglio, *ibid.*
4. Pératé, *L'archéol. chrétienne*, p. 61, 134, 155; fig. 31, 89, 113.
5. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 145, 424, 427.

les dépouilles des bêtes fauves servirent quelquefois à confectionner des vêtements à longs poils, à l'imitation des gens du Nord. Mais de telles parures semblèrent toujours un peu extravagantes, et les fourrures de prix furent plutôt utilisées comme tapis ou comme couvertures [1].

§ III. — *Les chaussures.*

Dans le costume national des Romains, la chaussure est représentée par le **calceus** [2], bottine basse qui n'emboîte pas seulement le talon (*calx*), mais enserre tout le pied et même un peu du bas de la jambe, au-dessus de la cheville. C'était la seule, dans le principe, qu'on pût mettre avec la toge pour sortir dans les rues; les femmes n'en portaient pas d'autres que les hommes ; les esclaves n'y avaient pas droit. Il résulte des indications, un peu vagues, des auteurs qu'on pouvait distinguer les classes sociales rien qu'à la chaussure; mais nous savons bien mal les effets de cette hiérarchie sur la forme, la hauteur, la couleur du *calceus ;* elles ont du reste varié au cours des temps.

L'immense majorité des citoyens chaussaient le **pero** à semelle ferrée, dont le cuir, gardant sans doute sa teinte naturelle, était plus ou moins grossier, suivant qu'il était destiné aux campagnards ou aux citoyens du commun (fig. 567, 1) [3]. Le mode d'attache est schématiquement indiqué sur les monuments; il ne semblait pas nécessaire de reproduire plastiquement avec fidélité une chaussure aussi modeste; du moins aucun lacet ou cordonnet n'est visible; on ne remarque qu'un bourrelet dans le haut de la tige.

Le mieux connu des *calcei* est naturellement celui des grands personnages, parce que la statuaire en fournit plus d'exemples, rendus avec une plus scrupuleuse exactitude, et que les sources littéraires sont plus explicites à son sujet. Le **calceus senatorius** ou **patricius** est teint en noir; il monte assez haut, mais pas toujours jusqu'à mi-jambe, en dépit des textes. La tige est fendue sur le côté intérieur, pour permettre au pied de s'y engager, et la fente recouverte par une languette, *lingula*. Le mode de fermeture est

1. Voir L. Fougerat, *La pelleterie et le vêtement de fourrure dans l'antiquité*, Paris, 1914, gr. 8° ; chapitre VIII.

2. L. Heuzey, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

3. D'après Lindenschmit, *Alterthümer*, IV, pl. XLVI, 3 ; cf. 4, et S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 108 (Saglio, *op. cit.*, fig. 1013).

compliqué : deux paires de courroies, *corrigiae*, assujettissent la chaussure. La première paire est fixée à demeure entre l'empeigne et la semelle, vers le milieu de la plante du pied ou un peu plus près des doigts ; on croise sur le cou-de-pied les deux lanières, assez larges au départ, puis sur le bas de la jambe, deux ou trois fois, et on les noue par-devant ; la deuxième paire entoure elle-même à plusieurs reprises le mollet et s'attache un peu au-dessus

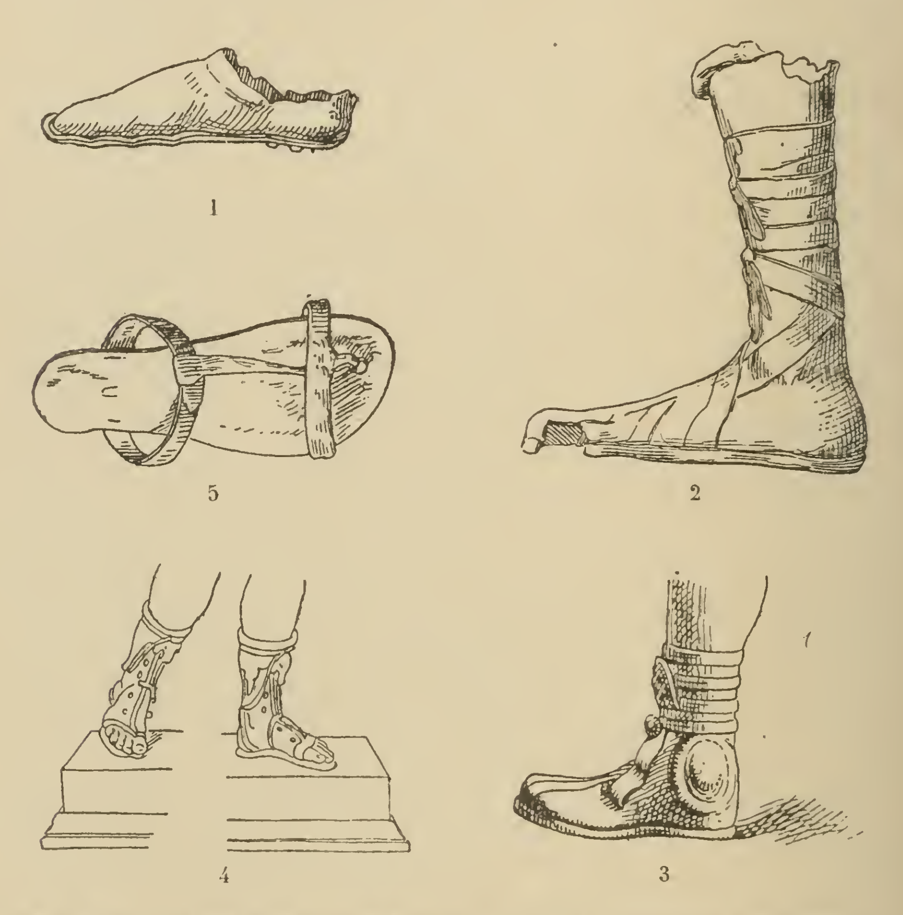


Fig. 567. — Variétés de chaussures. — 1. La chaussure vulgaire. — 2. *Calceus senatorius*. — 3. *Calceus* provincial. — 4. Bottines de chasse. — 5. Sandale.

de la précédente ; on laisse pendre à chaque nœud de longues brides très visibles, qui signalent au premier coup d'œil la haute qualité du personnage. Les brides des courroies d'en haut passent quelquefois sous les tours inférieurs avant de descendre à terre. Tout cet agencement serait encore plus clair si nous avions la représentation d'une chaussure isolée et dénouée ; mais nous n'en

pouvons juger que d'après les pieds des statues [1], qui trahissent des variantes de détail, tenant peut-être à des raisons de chronologie ou à la différence des fonctions officielles, pour ne rien dire des effets possibles du caprice individuel. Un des meilleurs exemples à produire est un bas de jambe, seul débris conservé d'une statue de bronze (fig. 567, 2) [2]; un autre, trouvé dans les Basses-Alpes, offre cette disposition curieuse que le brodequin laisse à nu les chevilles, ou bien qu'une pièce rapportée les protège (fig. 568,3) [3].

Une semelle épaisse, simple ou double, suivant les cas, s'interpose entre le pied et le sol; mais il arrive qu'elle fasse défaut. Pourtant le cuir, préparé avec de l'alun (d'où son nom, *aluta*), est très mince et souple; le sculpteur, en effet, indique fréquemment le contour des doigts — il en fait autant, il est vrai, pour les vulgaires *perones*.

Nous n'avons aucune trace, sur les monuments, d'un ornement signalé par les textes et réservé aux sénateurs de très vieille noblesse, la *lunula*; elle ne semble pas, d'ailleurs, avoir été portée régulièrement par ceux qui y avaient droit.

Quant au *mulleus*, chaussure rouge, de la couleur du rouget (*mullus*), le retrouvons-nous aux pieds de quelqu'une des effigies impériales en toge de nos collections? L'empereur, entre tous, devait pouvoir s'approprier les chaussures de la plus haute distinction. Seulement nous ne savons au juste ni qui les prenait, ni quelles en étaient, en dehors de la nuance, les particularités.

Le *calceus senatorius* subsiste encore aux IVe-Ve siècles, d'après les diptyques consulaires; toutefois il nous est dit que sa couleur a changé : à la basse époque il est blanc. Les mêmes monuments nous font voir les premiers échantillons du **campagus**, qui deviendra la chaussure des dignitaires byzantins : soulier bas, enveloppant le talon et les doigts (fig. 565), largement découvert sur le dessus du pied, où se croisent seulement — et pas toujours — des courroies légères.

La couleur semble laissée au libre choix pour les chaussures de femmes; il est difficile de juger des autres détails, à cause des tuniques talaires qui couvrent tout.

Dans son intérieur, on se débarrassait volontiers, surtout lors de la

1. Voir une statue d'Auguste : *Notizie degli Scavi*, 1910, p. 225, fig. 2 et pl. I; cf. aussi notre fig. 556.
2. D'après De Ridder, *Bronzes du Louvre*, I, pl. IX, n° 74.
3. D'après Héron de Villefosse, *Bull. des Ant. de France*, 1907, p. 364.

belle saison, des souliers montants, lourds et un peu chauds, et l'on préférait la sandale légère, **solea** [1], ou *sandalium* — ou encore **crepida**, empruntée des Grecs (fig. 203, 209, 219); mais bientôt les *Graeculi* n'hésitèrent plus à sortir en sandales, au risque de scandaliser les partisans des vieilles mœurs. Sous l'Empire, le terme de *solea* désignait pratiquement toutes les variétés laissant nu le dessus du pied. L'élément principal, le nom même l'indique, est la semelle; on l'assujettit de toutes sortes de manières, soit par une empeigne réduite ne prenant guère que le talon, comme on en voit dans les peintures [2], soit par deux courroies, l'une passant sur le cou-de-pied, l'autre au-dessus des doigts, et reliées quelquefois entre elles par une troisième: tel est le modèle retrouvé à la Saalburg (fig. 567,5) [3].

On met naturellement des sandales dans les thermes, pour se rendre de la piscine aux salles voisines. La brièveté du parcours engage à simplifier encore le mode d'attache; on se borne donc à une lanière unique, comme le montre une mosaïque de Timgad, qui était encastrée au seuil d'un *tepidarium* et où quatre sandales sont représentées à la file [4].

Les gens exposés à circuler dans les flaques ou les endroits très humides rehaussent la semelle de pièces de bois ou de métal, sous le talon et plus en avant [5].

La **gallica** [6], chaussure gauloise qui se répandit chez les Romains au dernier siècle de la République, est bien difficile à identifier; en tout cas, elle n'a aucun rapport avec notre galoche, bien qu'on ait cru souvent pouvoir faire dériver ce mot du premier. Il paraît résulter de certains passages des auteurs que c'était une variété de la *solea*, intermédiaire entre la sandale et le soulier, ne laissant nue qu'une partie du dessus du pied: vers les doigts, au talon et sur les côtés, des pièces de cuir, complétées par des lanières, la maintenaient solidement en place et permettaient aux voyageurs ou aux bergers de l'adopter pour de longues étapes à fournir. Un relief de Bordeaux et des statuettes de dieux gaulois [7] nous font voir des types qui semblent conformes à cette description. Dans le

1. V. Chapot, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
2. *Ibid.*, fig. 6510.
3. D'après Saglio, *ibid.*, fig. 6511.
4. R. Cagnat, *Bull. arch. du Comité*, 1916, p. CLXVII.
5. Saglio, *op. cit.*, fig. 6512.
6. G. Lafaye, au mot, dans Saglio, *op. cit.*
7. *Ibid.*, fig. 3479 à 3481.

premier cas l'empeigne, sur le cou-de-pied, paraît découpée en lanières dans le sens de la longueur; même disposition, mais transversale, à la chaussure basse d'un Gaulois sur le sarcophage de la vigne Ammendola [1].

Bien des noms de chaussures ne répondent plus pour nous à rien de précis, le *soccus* par exemple [2]; il dut y en avoir de plusieurs sortes d'après les textes. Dans le nombre, on entrevoit des espèces de pantoufles, pour femmes ou pour efféminés, souvent agrémentées de perles ou de pierres précieuses et, suivant les catégories, de couleur blanche ou rouge.

On est tenté de rapprocher la *carbatina*, telle qu'elle nous est définie, de cette chaussure que gardaient récemment encore les Napolitains et les paysans de l'Italie méridionale, faite d'une seule pièce de cuir emboîtant le talon et les orteils et maintenue par des cordons entre-croisés enserrant aussi la moitié inférieure de la jambe [3].

Certaines hautes bottines, à la mode grecque, laissaient à découvert les orteils, comme celles de la Diane chasseresse que représente une statue de Portici (fig. 567,4) [4].

En Égypte, jusqu'à la fin de l'antiquité, fut en usage une pantoufle très légère que les riches se faisaient confectionner en cuir gravé et gaufré [5]; il y en avait aussi de très simples, en feuilles ou écorces de palmier, papyrus, saule, sparte ou jonc [6]; les textes les nomment *baxae* ou *baxeae*.

§ IV. — *Accessoires du vêtement.*

Parmi les accessoires du costume, nous mentionnerons d'abord la ceinture, **cingulum**, qui faisait partie de la tenue courante, pour assujettir et relever la tunique. Mais ce n'est qu'aux très bas temps que, dans la vie civile, elle apparaît sur les monuments, et alors luxueusement ornée, avec des broderies et des pierres précieuses, parce que désormais elle se place aussi sur les vêtements de dessus.

Le mouchoir était assez peu dans les usages antiques; la preuve

1. Stuart Jones, *Museo Capitolino*, pl. XIV.
2. V. Chapot, au mot, dans Saglio, *op. cit.*; voir *Mus. Borb.*, VII, pl. XXXIX.
3. Voir Saglio, *op. cit.*, fig. 1182.
4. D'après le *Mus. Borb.*, XI, pl. LVIII. Cf. Herrmann, *Malerei*, pl. XVIII et XIX, 1.
5. Forrer, *Reallexikon*, fig. 552 (Achmim).
6. Saglio, *op. cit.*, fig. 809-810.

en est que le terme le mieux approprié pour le nommer, **orarium**, semblait interchangeable avec d'autres, *mantele*, *mappa*, qui désignèrent plus précisément des serviettes, de table, de toilette ou de culte. Les gens simples s'essuyaient tout bonnement avec un pan de leur habit. Les amateurs d'élégances et de raffinements conservaient sur eux, avec ostentation, une pièce d'étoffe qui parfois leur entourait le cou, comme dans les mosaïques tombales de Tabarka (fig. 565), ou était posée sur l'avant-bras ou sur l'épaule gauche [1]. On l'agitait dans les spectacles, en signe d'enthousiasme.

Pas plus les Romains que les Grecs ne mettaient de gants, comme nous le faisons, par recherche et pour donner à la tenue plus de distinction. Les barbares en avaient, uniquement pour se préserver du froid; quelques Romains les imitèrent, dans une intention toute pareille.

De même, le bâton n'a jamais eu chez les Romains le rôle de la canne ou badine ; les valétudinaires, les vieillards, les mendiants, les paysans ont parfois le bâton à la main [2]; c'est un objet utile, un soutien, et non une contenance. Ajoutons qu'il eut encore la valeur d'un insigne d'autorité : telle la canne à gros pommeau que, sur un vase à fond d'or, le *tignarius* tient dans la main droite, au milieu de ses ouvriers [3], et celle qui, dans une peinture, signale le maître d'œuvre sur son chantier [4].

Les dames romaines ont pris des usages grecs l'éventail, **flabellum** [5],

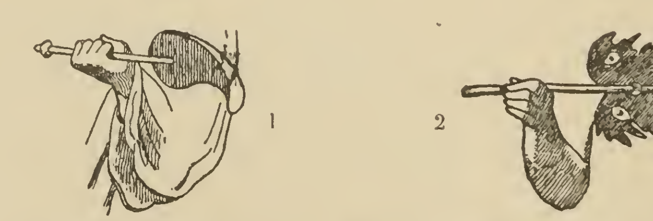


Fig. 568. — Éventails. — 1. En forme de feuille. — 2. En plumes.

en forme de feuille, notamment de feuille de palmier (fig. 568,1) [6], qu'on trouve, par exemple, sur nombre de reliefs d'Asie Mineure,

1. Espérandieu, *Bas-reliefs*, II, nos 1141 et 1149.
2. Helbig, *Wandgemälde*, 1565 ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4781.
3. Saglio, *op. cit.*, fig. 6988.
4. *Nuovo bull. di arch. crist.*, XVII (1911), pl. x, 2.
5. G. Fougères, au mot, dans Saglio, *op. cit.*
6. *Ibid.*, fig. 3064.

au musée de Constantinople. Dans une fresque de Stabies (fig. 568, 2)[1], c'est sans doute un éventail en plumes de paon que manie un jeune homme. A la fin de l'Empire, il s'en fait qui rappellent en petit nos drapeaux, l'étoffe étant remplacée, semble-t-il, par un léger nattage[2]. D'autres, de plus grande taille, étaient agités par des serviteurs. Deux reliefs, de Bretagne et de Gaule, et un vase d'Arezzo, nous prouvent qu'on connaissait déjà l'éventail plissé, arrondi en cercle, et ayant pour manche les deux lamelles entre lesquelles on le repliait pour le fermer[3].

C'étaient aussi, généralement, des esclaves qui abritaient du soleil leurs maîtres ou maîtresses, à l'aide du parasol, **umbella**, déjà reproduit, ouvert ou fermé, dans les peintures de vases et fort analogue à nos parapluies. Sur une mosaïque on voit, dans un coin de jardin, la dame du lieu assise sous un palmier, jouant d'un éventail en forme de feuille, du type plus haut décrit, tandis qu'un valet, debout à ses côtés, soulève l'ombrelle à long manche[4].

Les vêtements des anciens étant sans poches, il n'y avait rien d'équivalent à nos porte-monnaie ; on s'embarrassait rarement d'une bourse, **marsupium**, petit sac que tient parfois à la main Mercure, dans ses représentations de l'époque impériale.

§ V. — *Soins de la barbe et des cheveux.*

Le grand intérêt archéologique du sujet est qu'il procure un moyen de datation relativement précis pour divers monuments, dont la place chronologique est à d'autres égards incertaine. Les fantaisies individuelles sont rares, les modes locales assez exactement délimitées, et l'on peut conclure de l'usage des personnalités princières à celui des particuliers.

I. — *La barbe*[5]. — Durant plusieurs siècles, les Romains portèrent toute leur barbe, qu'ils laissaient croître librement. Puis, vers 300 avant J.-C., les barbiers commencèrent à se multiplier en Italie; Scipion le second Africain passe pour s'être, le premier,

1. D'après Saglio, *loc. cit.*, fig. 3071 ; Helbig, *Wandgemälde*, 1844 ; *Mus. Borb.*, VIII, pl. IX.
2. Saglio, *ibid.*, fig. 3077.
3. V. Chapot, *Bull. des Ant. de France*, Séances du 30 janvier et du 16 octobre 1918.
4. *Mosaïques d'Algérie*, 262 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 7491.
5. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Barba*.

fait raser tous les jours, à la manière grecque du temps. Ce fut le point de départ d'une mode très généralement suivie, sauf par les classes inférieures. Certains allaient même, toujours comme les Hellènes, jusqu'à recourir aux pâtes épilatoires. Les jeunes gens, néanmoins, au témoignage de quelques monnaies de la fin de la République, se plaisaient à conserver au moins des favoris, *barbula*; après quarante ans, on ne portait plus la barbe qu'en signe d'affliction et de deuil.

A partir d'Hadrien (fig. 255) qui avait quelques imperfections à cacher, la barbe, ainsi qu'ailleurs nous l'avons dit, revient en faveur, faveur qui durera jusqu'au commencement du IVe siècle : Constantin, de nouveau, se rasa la figure (fig. 272-274), ainsi que ses successeurs, à la seule exception de Julien. On voit par les bustes, les monnaies, spécialement les effigies d'empereurs, que la façon de porter la barbe varia au cours des siècles : elle pouvait être relativement courte, comme chez Hadrien ; plus longue, comme chez Antonin le Pieux ; frisée, comme chez Vérus (fig. 257) et Marc Aurèle ; en fourche, comme chez Septime Sévère (fig. 260) ; d'une façon générale, elle paraît très soignée au IIe siècle. La dynastie syrienne accuse plus de négligence ; chez Dioclétien, d'après les monnaies, la barbe est courte et drue (fig. 269).

II. — *Les cheveux* [1]. — Nous devons ici distinguer entre les sexes.

A. — *Hommes.* — Ce sont surtout les auteurs qui peuvent nous renseigner sur l'usage suivi dans les temps un peu reculés. Comme pour la barbe, les raffinements étaient alors inconnus ; on laissait pousser les cheveux, par dédain de la recherche et désir de simplification. Mais, vers 300 encore, changement complet : on se rase la tête (fig. 282). Peu à peu toutefois, un moyen terme prévalut : les effigies monétaires des personnages du dernier siècle de la République [2] présentent des chevelures relativement courtes, ne couvrant ni le front ni le cou ; les mèches sont dirigées d'arrière en avant, en sorte qu'elles avancent horizontalement assez loin sur les tempes (fig. 287) et rétrécissent le haut du front, ce qui est tenu pour une beauté. Dès le temps de César, du reste, des élégants et César lui-même adoptent la coutume de répartir, au petit fer, sur toute la tête, une série de touffes menues ; cet usage n'est pas sans rapport avec les modes féminines contem-

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Coma* (Saglio et M. Albert) ; Steininger, *Haartracht und Haarschmuck*, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, VII, p. 2135 et suiv.

2. Bernoulli, *Röm. Ikonographie*, I, pl. de monnaies I, 23 à 25 ; II, 47-48.

poraines. Néron, en particulier, soigne sa chevelure (fig. 249), qu'il garde un peu plus longue que n'avaient fait ses prédécesseurs, car il est hanté par l'image d'Apollon citharède ; il exagère les profondes ondulations, courant parallèlement au front depuis le sommet de la tête jusque sur le devant, qu'on remarque déjà sur certains portraits de Claude. Dans le haut du visage la chevelure est cependant encore assez courte ; mais sur la nuque elle se répand en vagues véritables ; des perruques y pourvoient, surtout de couleur blonde.

Sous les Flaviens, les boucles artificielles sont petites et très nombreuses (fig. 252) ; les sculpteurs les rendent à la virole. Une réaction se marque sous Trajan (fig. 254) : empereur-soldat, il se contente de longues mèches tout unies, tombant très bas vers les sourcils, plates, sauf aux extrémités, où elles sont écourtées et bouclées. Ces derniers artifices deviennent plus sensibles sous Hadrien, et enfin, sous les Antonins, ils s'étendent à l'ensemble de la chevelure, sur laquelle on répand de la poudre d'or. Les pointes tournées en vrille de Septime Sévère (fig. 260) sont peut-être spéciales à ce prince ; ses successeurs immédiats reviennent plutôt à la mode des Flaviens.

L'habitude de se faire tondre les cheveux très courts, presque ras, avait commencé dès le IIe siècle dans les milieux stoïciens, elle se généralise au IIIe sous la dynastie syrienne, pour cesser aux alentours de l'année 260, où l'on revient au type de coiffure de Trajan : de nouveau descendent sur le front de longues mèches plates aux extrémités un peu recourbées, d'un contour rectiligne qui décrit aux tempes un angle aigu caractéristique ; par là les cheveux se raccordent à la barbe, en dessinant avec elle un arc continu qui fait le tour du visage.

Enfin, à l'époque constantinienne, les cheveux sont portés plus longs, en mèches dont les extrémités bouclent et forment un bourrelet assez prononcé, donnant l'impression d'une couronne ; celles de l'occiput descendent très bas sur le cou (fig. 272-274).

B. — *Femmes.* — Ici, les distinctions à faire sont beaucoup plus nombreuses, mais nous ne pouvons réellement les suivre qu'à partir du principat, grâce aux monnaies où sont gravées des têtes d'impératrices ; malgré leur petitesse, ce sont les documents les plus sûrs [1].

1. Maria Millington Evans, *Hair-dressing of Roman Ladies as illustrated on Coins* (*Numismatic Chronicle*, 4e série, VI [1906], p. 37-65 et pl. II-VI).

Jusqu'à l'Empire, une grande simplicité était la règle ; des coiffures trop recherchées eussent attiré une fâcheuse réputation. Les jeunes filles se bornaient à ramasser leurs cheveux en nœud derrière la tête, faisant un chignon que maintenaient des bandelettes et des épingles ; c'est la mode très simple qu'indiquent quelques pièces à l'effigie de Diane (fig. 569) [1]. Beaucoup de chrétiennes durent y revenir et s'y tenir, suivant les exhortations des Pères de l'Église. Au jour du mariage, les cheveux étaient divisés en six parts, *sex crines*, et enroulés sur le sommet de la tête, de manière à former le *tutulus*, toupet de forme conique, qui devint un attribut exclusif et quotidien de la *flaminica*. Les vestales, de



Fig. 569.
Coiffure de jeune fille.



Fig. 570.
Coiffure de femme sous la République.

leur côté, se distinguaient par une bandelette de laine, enroulée plusieurs fois autour de la tête et qui retombait des deux côtés en plusieurs chutes (fig. 425). Il faut encore mettre à part la coiffure archaïque « à la Junon », créée par les sculpteurs du début de l'époque hellénistique, conservée pour les femmes auxquelles leurs successeurs prêtaient un type idéalisé, celui d'une déesse ou d'une abstraction allégorique : en ce cas, les bandeaux descendent de chaque côté du crâne et se rejoignent sur la nuque, pour s'y masser en un gros bouton rond, serré par un lien.

Au dernier siècle avant notre ère, ce qui varie, ce n'est guère que la façon de séparer ou de grouper les nattes, soit à l'occiput (fig. 570) [2], soit contre le cou : tantôt on les fait revenir sur le sommet de la tête ; tantôt on relève les cheveux au milieu du front, en un bourrelet proéminent qui se prolonge dans certaines coiffures au-dessus des oreilles, pour se rattacher, derrière le sommet

Steininger, *Die weiblichen Haartrachten im I. Jahrhundert der römischen Kaiserzeit*, Munich, 1909, 8°.

1. D'après Mrs Evans, *loc. cit.*, pl. III, 1.
2. *Ibid.*, pl. III, 8.

de la tête, à la petite touffe que les autres cheveux forment au même endroit.

Le catogan sur la nuque reste très apprécié sous la première dynastie ; mais, en désaccord avec cette simplicité, s'affirme toujours davantage le goût pour les frisures, d'abord discrètes, menues, limitées à l'encadrement de la face [1] ou s'étageant sur tout le crâne, mais sans marquer aucune saillie trop prononcée ; ainsi se coiffait Agrippine l'Ancienne (fig. 275 et 571) [2]. Chez Messaline, elles



Fig. 571. — Coiffure d'Agrippine (milieu du Ier siècle).

débordent davantage, multiplient les spirales et entourent aussi le catogan qui s'avance plus bas sur la nuque. Avec Poppée et Domitille, qui ménagent une transition, les boucles forment déjà de grosses masses sur le haut de la tête. Une étrange surcharge s'observe sur les portraits de Julie, fille de Titus : tandis que la division en deux bandeaux ondulés persiste chez les femmes de classe moyenne (fig. 290), cette princesse y renonce ; les frisures, qui n'étaient que l'accessoire, deviennent le principal ; elles ne sont plus en harmonie avec la forme du crâne, dont elles ne suivent plus les contours ; elles affectent une disposition transver-

1. Voir une belle tête trouvée en Albanie : A. Hekler, *Jahreshefte des österr. Institutes*, XV (1912), p. 68-75.

2. D'après Bernoulli, *Röm. Ikonographie*, II, 1, p. 190 (buste du Louvre).

sale et constituent au-dessus du front une sorte de très haut diadème en croissant de lune, où l'œil ne peut suivre le détail des combinaisons, aboutissant à ce qu'on nomme le « nid d'abeilles ». Le haut de la figure se rétrécit en arc brisé et les rebords de l'édifice capillaire affleurent l'extrémité des sourcils ; c'est ce qu'on voit sur une tête de Naples contemporaine des Flaviens (fig. 572)[1].



Fig. 572.— Le « nid d'abeilles » (sous les Flaviens).



Fig. 573. — Coiffure de Domitia (fin du Ier siècle).

L'exagération fut rapide et si accusée qu'une réaction se prononça aussitôt : Domitia, femme de Domitien, porte cette coiffure sur certaines de ses médailles, mais, sur les suivantes, elle en a adopté une autre plus simple : le diadème domine à peine le chignon (fig. 573)[2]. Les nattes

1. D'après Bernoulli, *op. cit.*, II, 2, pl. XIII.
2. D'après Mrs Evans, *loc. cit.*, pl. III, 24.



Fig. 574. — Coiffure à diadème (début du IIe siècle).



Fig. 575.— Diadème multiple (époque de Trajan).

vont avoir, au IIe siècle, plus de faveur que les frisures ; ce n'est plus la complication des boucles qui frappe le regard ; c'est celle des échafaudages (fig. 574) [1] ; le diadème s'abaisse, mais se divise : il est doublé, ou triplé, comme sur les effigies de Plotine, femme de Trajan,



Fig. 576. — Coiffure de Sabine (époque d'Hadrien).



Fig. 577. — Coiffure ondulée (vers l'an 200).

et sur celles de Matidie, sa nièce (fig. 575) [2]. Chez Sabine, épouse d'Hadrien, le chignon n'est plus un simple turban comme chez Domitia : c'est un assemblage très contourné de nattes qui changent plusieurs fois de direction (fig. 576) [3]. Chez Faustine

1. Buste de Munich, d'après une photographie.
2. D'après Bernoulli, *op. cit.*, II, 2, pl. XXXIV (Louvre).
3. D'après Mrs Evans, *loc. cit.*, pl. IV, 30.

l'Ancienne, le haut du visage s'encadre d'ondulations dessinant des vagues régulières ; par derrière, c'est une succession de nattes superposées, mais sans largeur (fig. 276), autrement dit le *tutulus*.

Désormais le caractère artificiel des coiffures s'atténue, ainsi que leurs proportions; la deuxième Faustine, femme de Marc Aurèle, dispose sa chevelure presque en jeune fille, avec des tresses très



Fig. 578. — Coiffure nattée à chignon (premier tiers du IIIe siècle).

simples sur le devant du front et à l'occiput (fig. 277-278). Par la suite, on revient à l'alternance régulière des creux et des saillants, dont les rangées parallèles en côtes de melon s'alignent perpendiculairement à la face, obtenues sans doute à l'aide d'une armature métallique. Crispine, femme de Commode, garde encore une série de boucles en éventail autour du front et un gros chignon à l'arrière de la tête. Mais les ondulations profondes reprennent sous les impératrices suivantes (fig. 280-281) ; elles débordent parfois au point de cacher complètement les oreilles (fig. 577)[1] ; leur régularité n'est interrompue que sur la nuque, par

1. D'après Bernoulli, *op. cit.*, II, 3, pl. XVI *b* (Louvre).

un entrelacs de tresses en colimaçon (fig. 580). Chez Julia Domna, femme de Septime Sévère, la tresse du pourtour fait l'effet d'un gros câble bordant l'ensemble de la coiffure.

A partir d'Otacilia Severa, vers 244, surgit une mode nouvelle et durable : les nattes descendent à l'arrière de la tête et, parvenues à la naissance du cou, s'y rassemblent en un gros chignon écrasé (fig. 578)[1], ou se relèvent en une large nappe qui, produisant l'effet d'un cimier de casque, remonte jusqu'au sommet du crâne (fig. 579)[2],



Fig. 579. — Coiffure à nattes relevées (milieu du IIIe siècle).

quand ce n'est pas plus loin encore, jusqu'au-dessus du front, contre le diadème qui continue de le dominer (fig. 580)[3] ; c'est généralement une bande étroite et plate, qu'on croirait faite d'étoffe plutôt que de cheveux naturels. D'autres fois, elle éveille le souvenir des chaperons ; elle est entremêlée de rubans, de rangées de perles. Puis l'on tend à revenir à la mode du rouleau épais sur le devant de la tête, obtenu toutefois par un pro-

1. Bernoulli, *ibid.*, pl. XXXI *b* (Louvre).
2. Buste du British Museum, d'après une photographie.
3. Monnaie d'Herennia Etruscilla, femme de Dèce, d'après Mrs Evans, *loc. cit.*, pl. VI, 64.

cédé nouveau : non plus en enroulant des cheveux sur le front dès leur naissance, mais en massant les extrémités des nattes ramenées de la nuque ; nous pouvons juger de l'effet par le buste de sainte Hélène, mère de Constantin, encastré dans le sarcophage de porphyre du Vatican (fig. 581)[1]. La même princesse inaugure en outre



Fig. 580. — Nattes relevées et diadème (milieu du IIIe siècle).



Fig. 581. — Coiffure de sainte Hélène (début du IVe siècle).

un autre arrangement : un large bandeau, de laine ou de cheveux postiches, enveloppe le crâne, même aux tempes, à la manière d'une couronne, laissant apparaître des nattes remontantes par derrière et des bouclettes sur le front ; le tout donne la même impression qu'aujourd'hui un turban autour d'un tarbouche.

En somme, il est des coiffures qui persistent sous plusieurs règnes et, par contre, des impératrices qui en adoptent successive-

1. D'après une photographie.

ment plusieurs. On peut voir dans nos musées des statues et des bustes dont la chevelure est mobile ; les personnes représentées pouvaient de la sorte s'offrir aux regards sous les atours du dernier genre. Il va sans dire que les faux cheveux, souvent même des perruques entières, jouaient un grand rôle dans ces savantes combinaisons.

§ VI. — *Ustensiles de toilette.*

Nous réunissons ici tout ce que les Romains appelaient *mundus muliebris*, attirail de toilette des femmes, et objets nécessaires aux hommes pour l'entretien du corps, abstraction faite de ce qui sert à le vêtir ou à l'orner.

Divers monuments représentent la femme à sa toilette ; elle s'en occupe rarement elle-même ; c'est une suivante qui est à la tâche, parce qu'on nous en met habituellement sous les yeux la partie la plus compliquée, l'ajustement de la coiffure. Les soins de propreté véritables, en dehors des scènes de bains, paraissent trop vulgaires pour être figurés. Une peinture d'Herculanum [1] montre l'*ornatrix* achevant de parer une jeune fille, sur un guéridon à sa portée le coffret et un ruban, et à côté l'aiguière qui contenait l'eau de toilette. Les deux femmes sont debout, mais souvent nous voyons la maîtresse assise devant le petit meuble où s'étalent les accessoires. Le plus indispensable est le miroir, **speculum** [2].

Les Romains ont reçu des Grecs le miroir de métal, qui était presque toujours de forme ronde ; à l'exemple des Étrusques, ils en eurent aussi de rectangulaires et de carrés. La plupart de ceux qui sont en usage de leur temps reposent à plat sur la paume de la main (fig. 297) ; quelques-uns ont un manche, tourné en balustre dans les beaux exemplaires ou imitant des feuilles de saule entrelacées [3]. Des élégantes, tenant leur miroir par son manche, sont représentées sur des stèles gallo-romaines [4]. Les miroirs à pied sont assez rares ; on en a trouvé à Pompéi [5], en Syrie [6] ; ce sont des ouvrages de luxe ; le support se compose d'une figurine,

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 5429 ; Herrmann, *Malerei*, pl. III.
2. De Ridder, au mot, dans Saglio, *op. cit.*
3. S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 91 ; *Monum. Piot*, V, pl. XIX-XX (Boscoreale).
4. Espérandieu, *Bas-reliefs*, II, n°s 1157, 1160, 1167, 1171.
5. Mau, *Pompéi*, p. 400, fig. 232a.
6. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 556, n° 1358.

par exemple d'un éphèbe, tenant le disque des deux mains ou d'une seule. Tous ces instruments sont légers et maniables ; il n'y avait pas, pour ainsi dire, de grands miroirs fixes comme de notre temps. On remarque avec surprise que les réflecteurs sont convexes ; l'image en devait subir une déformation.

La décoration du disque est plus sommaire qu'à l'époque grecque ; un petit *emblèma* (buste de Bacchante, ou Jupiter et Léda, etc.) est entouré de cercles concentriques. Signalons un raffinement apprécié : le pourtour gracieusement découpé par une série de petits arcs [1] ; tel est le cas pour un des objets de Boscoreale, qui rentre dans la catégorie peu nombreuse des miroirs en argent ; le bronze domine. Certains spécimens sont percés de toute une rangée de trous, à la manière du modèle ci-contre (fig. 582) [2].



Fig. 582.
Miroir campanien.

On continue à confectionner des miroirs à boîte, en deux pièces : fond et couvercle ; ce dernier est orné parfois d'un relief surmoulé sur une monnaie ; on en a surtout qui reproduisent des bronzes de Néron [3]. A partir de l'époque impériale commencent aussi à se répandre des miroirs très menus, formés d'une lentille de verre soufflé appliqué contre une feuille d'étain ou de plomb [4].

Pour démêler la chevelure, on employait déjà le peigne (**pecten**) [5]. La plupart des peignes étaient tout vulgairement de bois, principalement de buis, d'autres d'os ou d'ivoire, ou encore de bronze. L'objet était donc ou plus simple — par sa matière — que de nos jours, ou au contraire plus soigné, car on en a qui sont décorés de figures en relief et pourvus d'un étui, également orné (fig. 583) [6]. On remarquera la prédominance des peignes doubles, à dents serrées

1. Gusman, *Pompéi*, p. 23.
2. D'après Gusman, *Pompéi*, p. 345.
3. Babelon-Blanchet, *op. cit.*, p. 556-557, nos 1360-1362 ; De Ridder, *Bronzes du Louvre*, II, no 1842.
4. Ét. Michon, *Bull. arch. du Comité*, 1909, p. 231-250, et *Bull. des Ant. de France*, 1910, p. 168-172.
5. G. Lafaye, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
6. D'après le *Guide to Greek and Roman Life*, p. 135, fig. 124.

d'un côté, plus espacées de l'autre [1] ; deux rangées s'opposent, au lieu de se faire suite comme dans presque tous les peignes modernes. Ils sont quelquefois beaucoup plus étroits que les nôtres, la plus grande longueur étant dans le sens même des dents. Un exemplaire du British Museum (fig. 584) [2] porte dans le

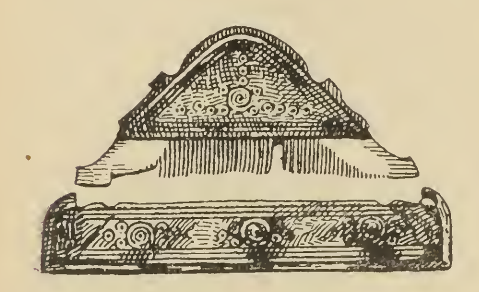


Fig. 583.
Peigne simple avec son étui.

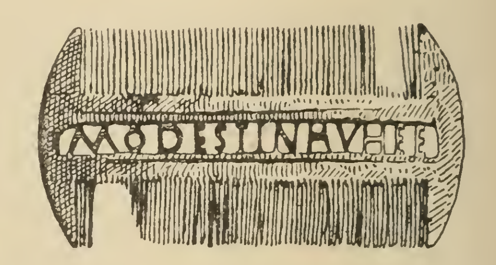


Fig. 584.
Peigne double.

milieu, en travail ajouré, le nom de la femme qui le possédait : *Modestina v(irgo) h(onesta) e(t) e(gregia).*

Il n'est pas sûr que les anciens aient employé des brosses pour la tête. On sait en revanche, que les frisures, furent de pratique courante, même chez les hommes ; les cheveux « calamistrés » étaient fort admirés ; les petits maîtres ne dédaignaient point cette mode efféminée, et on considérait une telle parure comme indispensable aux jeunes serviteurs dans les familles riches. Le nom de l'instrument à friser, **calamister**, laisserait croire qu'il fut d'abord en roseau ; bientôt néanmoins il se fit en métal (fig. 586) [3] puisqu'il devait passer au feu. On croit le reconnaître dans le long tube accosté d'une partie plate, qui figure sur la pierre tombale d'une *ornatrix* de Florence [4]. En tout cas, rien, dans les descriptions des auteurs, ne rappelle nos fers à friser ou à tuyauter, maniés comme des ciseaux.

Les ciseaux eux-mêmes ne sont pas constitués de deux lames mobiles autour d'un pivot, terminées par des anneaux pour le passage de deux doigts ; aussi leur nom est au singulier, **forfex** [5].

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 5428 (pierre tombale d'une *ornatrix*, au Vatican).
2. Cf. p. 395, note 6.
3. D'après Gusman, *Pompéi*, p. 345 (musée de Naples).
4. Saglio, *op. cit.*, fig. 992 ; Grivaud de la Vincelle, *Arts et métiers des anciens*, pl. LVII, 14.
5. S. Reinach, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

Le *forfex* est généralement d'une seule pièce ; les deux branches sont réunies par une partie recourbée qui fait ressort et écarte les deux tranchants ; il est probable qu'on les saisissait assez près des extrémités, pour avoir plus de force (fig. 585) [1].

La toilette des ongles, d'après les textes, se faisait bien moins avec les ciseaux qu'avec un couteau, **culter**. En un temps où les crayons n'existaient pas, ce n'est point un service de canif que devaient rendre les couteaux de petit modèle dont on a toute une série, par exemple au musée de Saint-Germain [2], et nous pouvons

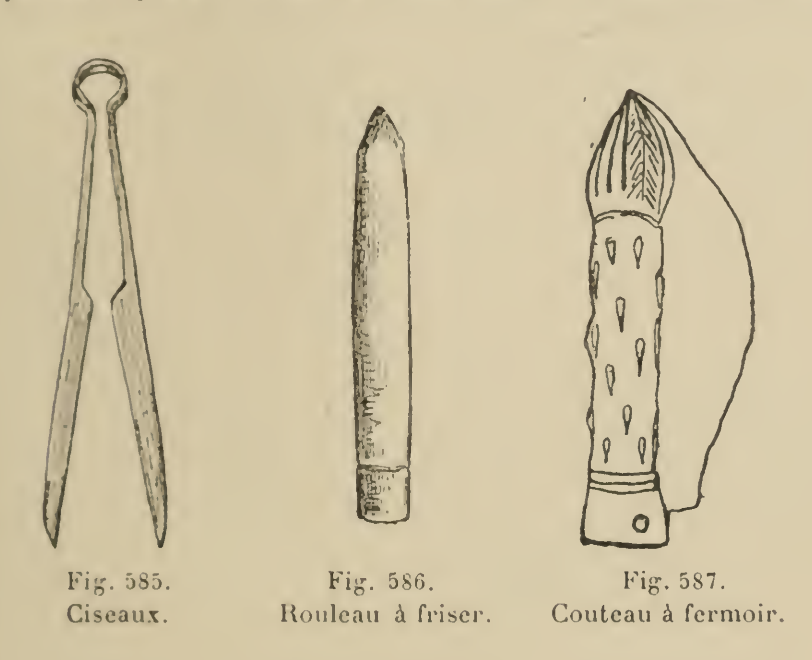


Fig. 585. Ciseaux.

Fig. 586. Rouleau à friser.

Fig. 587. Couteau à fermoir.

leur supposer comme destination principale celle que nous venons de dire. Ils sont en bronze ou en fer, leurs manches en bronze ou en os, beaucoup artistement sculptés et représentant un lion, un chien poursuivant un lièvre, un singe à califourchon sur un chien, un groupe de personnages, un guerrier, un buste viril, etc... La lame est parfois à charnière et peut alors se rabattre dans une rainure du manche, comme le montre le couteau ici reproduit (fig. 587) [3], déterré depuis peu au cimetière gallo-romain de Longues-Raies, à Soissons ; la lame, rappelant nos serpettes, est en fer, le manche en os avec virole de bronze.

1. D'après Saglio, *ibid.*, fig. 3168 ; cf. 3171, et Lindenschmit, *Alterthümer*, III, 3, pl. v, n° 4.
2. S. Reinach, *Catalogue*, 3ᵉ éd., p. 130.
3. D'après le *Bull. des Ant. de France*, 1914, p. 123.

Le rasoir (**novacula**) [1] a, comme le *calamister*, donné lieu à bien des controverses et sa forme nous est mal connue. Beaucoup d'exemplaires devaient être courbes, à en croire une épigramme de Martial qui parle de l'étui recourbé où le barbier enferme son rasoir; pourtant, si les lames en demi-lune préhistoriques, étrusques ou celtiques se retrouvent en abondance, on n'en saurait dire autant pour les lames d'époque romaine. Sur une dalle funéraire chrétienne (fig. 588) [2], deux instruments d'usage incertain sont représentés avec d'autres moins énigmatiques ; on arrive par élimination à y reconnaître des rasoirs ; ils ont une forme irrégulière ; la lame est large et plate, en triangle ou en trapèze ; la plus longue arête droite devait être coupante ; une petite queue courte, seulement indiquée, se prolongeait sans doute par un manche de bois.

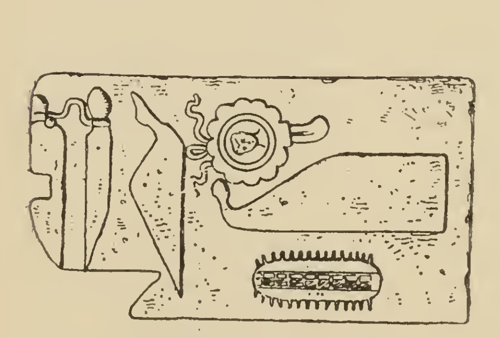


Fig. 588.
Pierre tombale d'un coiffeur.

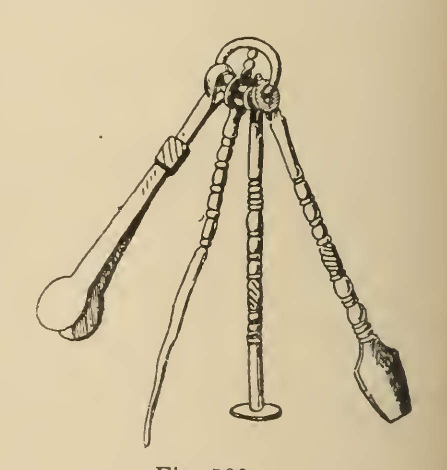


Fig. 589.
Trousse de toilette.

Une mode singulière, que les personnes graves réprouvaient sans parvenir à la supprimer, consistait à s'épiler ; certains, au reste, se contentaient de retirer les poils blancs isolés. Les pâtes préconisées se révélaient peu efficaces ; le plus sûr était d'arracher, besogne dont se chargeait, dans les thermes notamment, un esclave, l'*alipilus* ; il employait à cet effet une petite pince dite **volsella** [3]. Il existe de très nombreux modèles de *volsellae*, dont les formes ont toutes pris naissance aux temps les plus lointains. La pince à épiler était souvent réunie sur le même anneau à

1. G. Lafaye, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
2. *Ibid.*, fig. 5334.
3. V. Chapot, au mot, dans Saglio, *ibid.*

d'autres instruments, comme les spatules à fard et le cure-dent, *dentiscalpium* (fig. 589)[1].

Le mobilier des tables à toilette féminines se complétait de flacons de senteurs, de petits vases à onguents liquides ou à fards (fig. 590)[2] et de boîtes à poudres divisées en compartiments. On ne semble pas avoir fait de différence entre les serviettes de toilette et celles de table.

Les Romains avaient hérité des Grecs un ustensile complètement disparu de l'usage moderne, le strigile, **strigilis**, ainsi nommé parce qu'il servait à frotter vigoureusement le corps pour en râcler

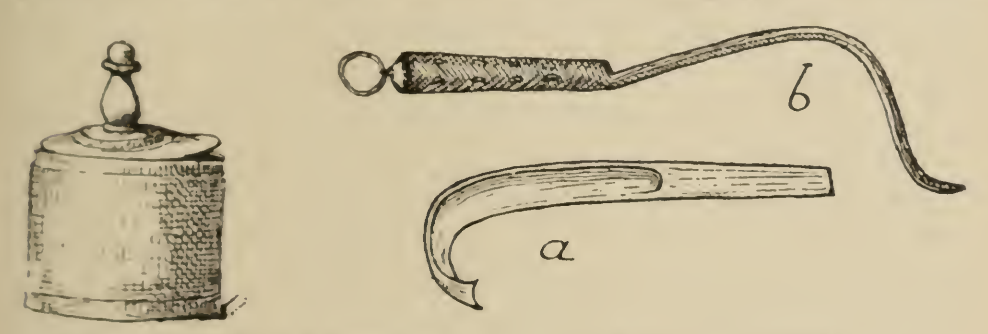


Fig. 590. — Boîte à onguents. Fig. 591. — Strigiles.

l'épiderme (*stringere*). Il faisait partie, dans le principe, de l'attirail des lutteurs, qui se couvraient d'huile, voulant éviter de donner prise à l'adversaire, car un membre graissé se dérobe à l'étreinte; mais, l'épreuve finie, il convenait d'enlever cette huile mêlée de cire, du reste souillée par le sable et les poussières du gymnase. Bientôt tout homme ayant des loisirs affecta plus ou moins de se livrer aux exercices physiques; les onctions s'imposaient donc et sous un même anneau, porté par l'esclave qui accompagnait le maître au bain, on rassemblait le flacon d'huile à triple chaînette et un ou plusieurs strigiles. Les femmes aussi en usaient, pour éliminer les pâtes épilatoires et les onguents souvent très épais. Cette sorte de longue curette, en métal ou en os, au manche nu ou très orné suivant les prix, affectait une courbure ronde ou coudée; bien entendu, l'arête en était mousse. Les échantillons conservés ont été retrouvés dans des tombes de gens aisés; la plupart sont naturellement en bronze; c'est le cas pour ceux que montre la fig. 591 : l'un (*a*)[3] emprunté à une trousse de baigneur campanien

1. D'après A. Walters, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, p. 317, n° 2394, fig. 71.
2. D'après Gusman, *Pompéi*, p. 345.
3. D'après le *Mus. Borb.*, VII, pl. XVI.

qui en comportait quatre, dont deux s'achevant en pointe et deux à large bout ; l'autre (*b*) [1] provenant de Germanie ; il est plus sinueux et mesure environ 28 centimètres de long ; un second identique faisait la paire.

§ VII. — *La bijouterie.*

L'étude de la bijouterie antique est encore peu avancée. Nous pouvons nous référer avant tout au catalogue le plus récent, qui concerne une des plus importantes collections, celle du British Museum [2]. La bijouterie romaine, en particulier, est d'habitude traitée de façon très sommaire, parce que les caractères spécifiques lui manquent ; les dates extrêmes qu'implique cette expression conventionnelle : l'art romain, n'ont d'autre part aucun intérêt au point de vue des divisions chronologiques à établir. M. Marshall distingue deux périodes : gréco-romaine et romaine. La première couvre approximativement quatre siècles, deux avant et deux après J.-C. ; les centres de production durent être surtout Antioche, Alexandrie et Rome ; mais, dans la plupart des cas, rien ne permet de deviner la provenance des objets, pas même les lieux de trouvaille. Ces bijoux relèvent de l'art hellénistique et diffèrent assez peu des échantillons de l'art classique, à part un caractère oriental plus prononcé désormais et, dirons-nous, un peu cosmopolite, un goût de somptuosité plus marqué, qui explique un recours plus fréquent aux pierres précieuses. La deuxième période, qui embrasse en gros les IIIe-IVe siècles, s'appellerait plus justement syro-romaine ; le trait frappant est en effet le triomphe du goût syrien ou, pour préciser mieux, palmyrénien, au détriment du sentiment grec, plus mesuré. La finesse des ciselures et celles des filigranes ne séduisent pas le Romain, ou le provincial qui le copie, comme ce qui pèse lourd et coûte cher.

Il faut nous borner à l'énumération des variétés de bijoux et à l'indication abrégée des types les plus courants.

Les boucles d'oreilles, **inaures** [3], étaient parmi les parures les

1. D'après le *Guide to Greek and Roman Life*, p. 113, fig. 98.
2. F. H. Marshall, *Catalogue of the Jewellery in the British Museum*, Londres, 1911, 4° [Le nom de l'auteur, dans ce § VII, indique un renvoi à ce livre]; voir l'Introduction, p. 42 et suiv., et aussi Eug. Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris, 1887, gr. 8° (œuvre d'un joaillier).
3. Ed. Pottier, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

plus recherchées des femmes romaines ; les textes, à propos de cette passion, multiplient les anecdoctes sensationnelles. Sans doute en faut-il rabattre, car les échantillons exhumés à Pompéi, ou reproduits dans les peintures de cette ville, sont plutôt simples : c'est une perle suspendue à un fil, ou plusieurs étagées (*uniones*), d'autres qui résonnaient en s'entrechoquant (*crotalia*)[1] ; peut-être le goût était-il plus sobre en Campanie qu'ailleurs. Quant aux statues ou aux bustes de femmes romaines, ils ne leur donnent presque jamais de boucles d'oreilles. Nous devons donc nous contenter des articles de vitrines.

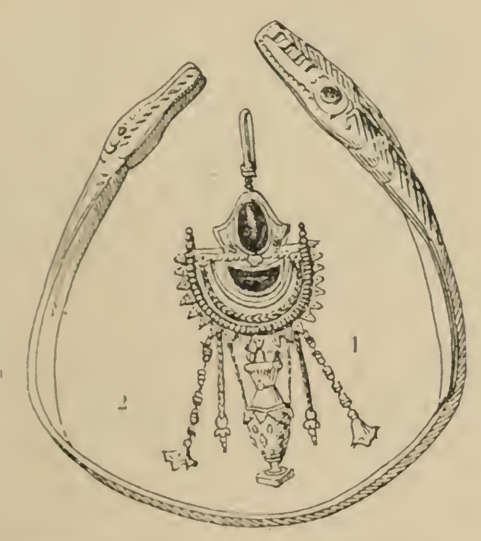


Fig. 592. — 1. Pendant d'oreille. — 2. Bracelet de forme simple.

On retrouve le modèle annulaire des Grecs, terminé en tête d'animal (Marshall, pl. LII, n° 2430) ; l'espèce de chaton à grosse pierre, sous lequel s'agitent de lourdes pendeloques (pl. LIV, n° 2592)[2] ou une pièce de monnaie[3] ; la combinaison plus compliquée de la demi-lune, d'où pend une amphore entourée de chaînettes de natures diverses (pl. LI, n° 2356 = notre fig. 592, 1) — l'origine en paraît égyptienne. A l'époque impériale appartient tout spécialement le bijou dont le crochet de suspension décrit un S (pl. LII, n° 2376)[4].

1. *Ibid.*, fig. 4022-4026.
2. Voir aussi Fontenay, *Les bijoux*, p. 116 et 118.
3. *Ibid.*, p. 117.
4. Cf. également Fontenay, *ibid.*, p. 115.

Le collier, **monile** [1], présente plus rarement qu'à l'époque grecque de multiples rangées de fines chaînettes parallèlement juxtaposées ; l'usage en persiste pourtant à Pompéi [2]. On employait surtout, comme câbles de suspension des accessoires, soit une chaîne plus grosse décrivant des 8, soit une succession de petits tubes de diamètre uniforme, ou plus larges sur la poitrine, couverts de pierres fines et d'ornements en filigrane (fig. 593) [3].



Fig. 593. — Collier articulé.

En même temps, les pendeloques prennent plus de développement, de lourdeur ; à partir du IVe siècle on utilise à cet effet les monnaies d'or montées en médaillon, avec un encadrement aux dessins très fouillés et contournés (fig. 594) [4]. Auparavant on se contentait de la seule médaille de l'empereur régnant, et mieux encore on choisissait une foule de petits objets de caractère prophylactique.

Les plus répandues de ces amulettes — car leur nomenclature complète nous demanderait trop d'espace — sont : le croissant, dont la vertu tient probablement à ses deux cornes ; le masque de la Gorgone, très propre à pétrifier le mauvais œil ; la roue, plus

1. Karo, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
2. *Ibid.*, fig. 5137 ; Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 623, fig. 319.
3. D'après Marshall, p. 311, fig. 87, et pl. LVII.
4. D'après Saglio, *loc. cit.*, fig. 5138. Voir aussi Fontenay, *op. cit.*, p. 182-183.

énigmatique, et une série de disques chargés d'ornements variés : silhouettes d'animaux douées d'un pouvoir mystérieux ; gestes obscènes rendus plastiquement, estimés très efficaces [1].

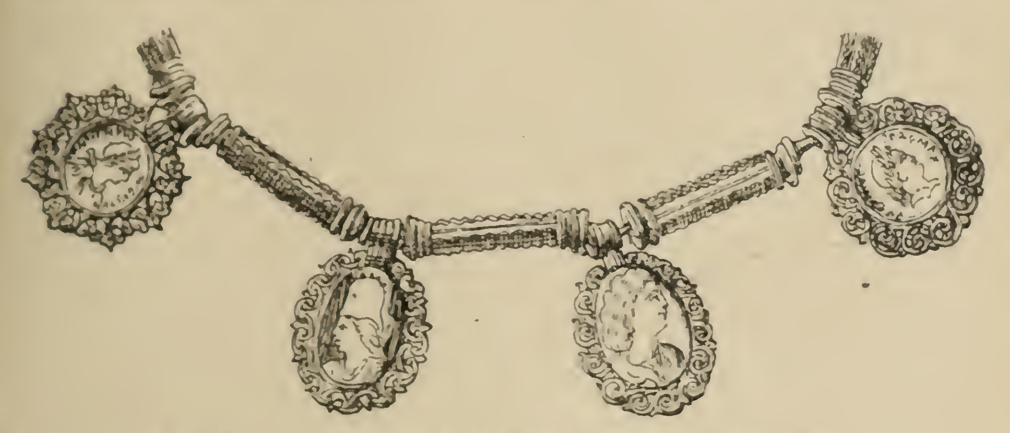


Fig. 594. — Collier orné de médaillons en pendeloques.

Les enfants et adolescents à peu près seuls portent au collier la **bulla**, héritée des Étrusques (fig. 445) ; nombre de bustes juvéniles l'ont au cou, comme ornement exclusif.



Fig. 595. — Bracelet à enroulements multiples.



Fig. 596. — Bracelet orné de médailles.

Le bracelet, **armilla** [2], tout comme le collier, devient à l'époque romaine plus massif et plus baroque. On conserve cependant le type du serpent ; tantôt les anneaux du reptile ne dépassent que de peu le cercle complet (Marshall, pl. LXII, nº 2780), tantôt il décrit autour du bras jusqu'à trois ou quatre enroulements (fig. 595) [3] ; mais la tendance s'affirme à réduire le nombre des

1. Voir plus haut, II, p. 192.
2. Saglio, au mot, *Dict. des Ant.*
3. D'après Saglio, *ibid.*, fig. 527.

circonvolutions, et il arrive que la queue soit remplacée par une seconde tête qui vient s'affronter avec la première, en laissant un léger intervalle (fig. 592,2)[1]. A la fin du Haut-Empire se marque une prédilection pour les gros fils de métal qui s'enroulent ensemble en hélice autour d'un fil central (Marshall, pl. LXIV-LXV) ; le raccord entre les deux extrémités se fait de plusieurs manières, par des anneaux, crochets, disques, têtes d'animaux, ou par une grosse gemme. Des médailles furent enchâssées dans un bracelet (fig. 596)[2], comme elles étaient rapportées sur un collier.

Les dimensions de certains bracelets prouvent qu'ils n'étaient pas toujours fixés au poignet comme de notre temps, mais parfois au delà du coude. Les Romains semblent avoir renoncé à l'usage grec des anneaux au-dessous du genou, et peut-être même à ceux qui se mettaient aux chevilles (*periskelides*).

La fibule, **fibula**[3], qui correspond en somme à nos « épingles de nourrice », a trouvé dans le monde antique, où l'on portait tant de vêtements non ajustés, un emploi extrêmement étendu. Elle sert à agrafer les effets de dessus, excepté la toge, simplement drapée. Elle s'offre en cadeau aux hommes et, aux femmes, ou bien aux militaires pour leur manteau, et, afin de joindre le luxe à l'utilité, on en fait en or, en argent, en y joignant parfois des pierreries, ou encore, élégance plus accessible, une inscription encourageante, une exhortation, un mot de bon augure. On distingue dans la fibule l'*arc* et l'*ardillon* ; le point où le second se rattache au premier, par une charnière ou un ressort, est la *tête* ; celui où l'épingle s'engage dans l'*arrêt*, gorge ou plaque, s'appelle le *pied*.

Les collections de fibules sont nombreuses, mais surtout dans les régions où les œuvres de grand art ne pullulaient pas et où, par suite, l'intérêt attaché à ces objets de mérite secondaire, accru par comparaison, a stimulé l'ardeur à les recueillir ; la plupart proviennent des vallées rhénane et danubienne. Les fibules romaines proprement dites se relient surtout au type de la Tène (deuxième âge du fer), sauf que la tête est enveloppée par un appendice et qu'une plaque sert d'arrêt à l'ardillon, au lieu d'une simple courbure du pied de l'arc (fig. 597, 1)[4]. On retrouve souvent aussi à la

1. D'après Marshall, pl. LXIII, n° 2789 ; voir encore 2782, et Fontenay, *op. cit.*, p. 277.
2. D'après Saglio, *loc. cit.*, fig. 534.
3. S. Reinach, au mot *Fibula*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
4. D'après Marshall, pl. LXVII, n° 2836 (Ravenne).

tête ce ressort bilatéral à nombreux enroulements qui caractérise le type dit « en arbalète » (fig. 597, 2)[1], lequel se répand toujours davantage, à partir du IIe siècle, dans les contrées du Nord ; il se signale encore par un arc très convexe, un appendice droit et allongé et une très petite plaque d'arrêt. Plus au Sud se rencontre davantage la fibule cruciforme à charnière, où le fil enroulé en spirale est remplacé par une simple tige ; les extrémités de l'arc et de la crossette sont généralement ornées de boutons.

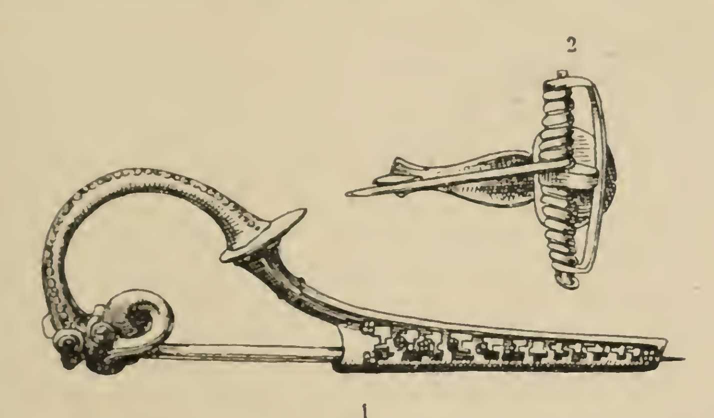


Fig. 597. — Fibules : 1. au type de la Tène ; 2, en arbalète.

Tels sont les types les plus fréquents, mais les variétés sont presque innombrables, ainsi que les modes de décoration dans le détail ; beaucoup reproduisent des corps ou des têtes d'animaux. Le musée de Mayence possède une nombreuse série de fibules où se manifestent des imitations encore plus fantaisistes : citons des haches, des pinces, des vases, des trompettes, des miroirs, des sandales et jusqu'à des poêles à frire[2]. C'est en définitive, au moins autant que la forme de l'objet, son style décoratif qui met sur la voie d'une datation un peu approximative.

Nous venons de parler de la fibule proprement dite. Le même nom, d'autre part, désignait en latin ce que nous appelons une boucle (fig. 598)[3], et qui s'employait même pour les vêtements civils, et aussi la broche, où l'arc disparaît complètement, pour être remplacé par un disque, plein ou évidé, une rosace, des cercles juxtaposés, une plaque en forme de croix, etc... Ici également la fantaisie des fabricants s'est donné libre jeu, mais dans bien des cas ils se

1. D'après Marschall, p. 335, n° 2819, fig. 92.
2. Lindenschmit, *Alterthümer*, IV, pl. IX.
3. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3030.

sont contentés de prendre pour disque la médaille du souverain régnant, plus ou moins richement enchâssée.

Rappelons enfin que la mode des fibules à pendeloques n'a pas cessé à l'époque impériale ; on aimait au contraire à laisser ballotter de grosses verroteries, comme le montre un exemplaire d'Herculanum au musée de Naples (fig. 599)[1].

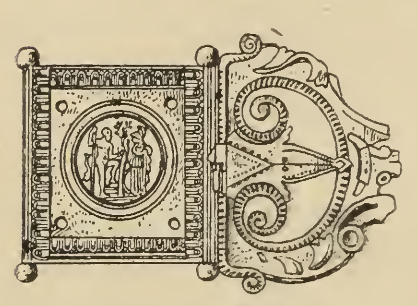


Fig. 598. — Boucle de ceinture.

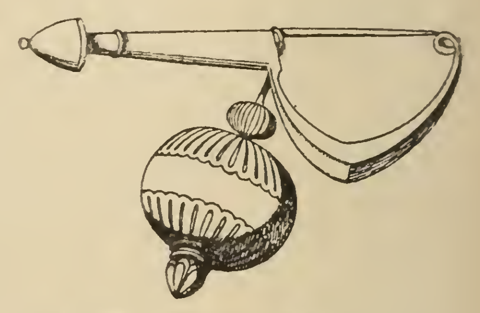


Fig. 599. — Fibule à pendeloque.

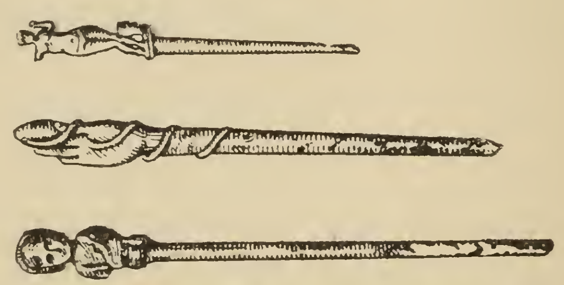


Fig. 600. — Épingles de coiffures.

Quelques broches servaient peut-être, non pas à fixer des étoffes, mais à embellir des chevelures féminines ; pourtant ce rôle était dévolu plutôt aux aiguilles. L'aiguille, **acus**[2], dite quelquefois *discriminalis* parce qu'elle sert à partager les cheveux en plusieurs nattes, a aussi pour objet de consolider les coiffures compliquées, dont l'échafaudage se dresse au sommet ou à l'arrière de la tête. Il convient donc qu'elle soit artistique et de riche matière, notamment en or et en argent ; d'autres sont en ivoire (fig. 600)[3]. Un certain nombre de ces objets ont été retrouvés à Pompéi[4] : la

1. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3026.
2. Saglio, *op. cit.*, au mot ; voir fig. 103, *ibid.*
3. D'après le *Guide to Greek and Roman Life*, p. 140, fig. 131.
4. Mau, *Pompei*, p. 400, fig. 229 ; Baumeister, *Denkmäler*, II, p. 1005, fig. 1212.

tête est souvent constituée par une figurine ; Vénus et Cupidon son fils y sont particulièrement représentés [1].

En dehors des aiguilles, les femmes romaines ne portaient comme ornement de tête qu'un simple bandeau d'étoffe ; mais les Palmyréniennes arboraient en outre de lourds bijoux sur le devant, au-dessus du front [2].

Il ne nous reste plus à décrire que les anneaux et bagues, anuli [3]. Le goût n'en était pas moins généralisé qu'aujourd'hui ; il l'était même davantage chez les hommes. Cette mode n'était pas romaine d'origine ; l'anneau du citoyen romain, dans le vieux temps, est en fer ; l'anneau d'or n'est, sous la République, qu'un insigne de la noblesse, une récompense ou un privilège attaché à certaines fonctions. Mais il allait être sous l'Empire usurpé par des gens de toutes conditions, même par des affranchis; alors se multiplient les bagues de prix, en or, en argent ou en ambre [4]. La culture hellénistique propagea l'engouement pour les pierres précieuses et gravées et répandit l'usage, né en Orient, de porter plusieurs bagues à un doigt unique, sans craindre d'ailleurs d'en couvrir presque tout les doigts des deux mains; on évitait cependant d'en mettre au médius, pour des motifs superstitieux, mais on en chargeait même le pouce et les phalanges extrêmes, toutes choses qui ne se pratiquent plus chez nous [5]. Quelques-uns de ces anneaux étaient très lourds, si bien qu'on connaissait des bagues d'été et des bagues d'hiver.

Il en est qui imitent le bracelet, en plus petit : mentionnons par exemple le serpent aux replis étagés. Mais l'intérêt principal des anneaux, qui sont avant tout des montures à cachets, est dans les pierres qui y sont enchâssées ; quelques-uns ont plusieurs cachets dans des chatons séparés ; on voit ainsi des bagues à triple ou quintuple corps sur le dessus du doigt et anneau unique sous le doigt, dans la partie repliée [6] (fig. 601). Les chevalières sont rares, plus fréquent le corps du serpent avec deux têtes affrontées. Les bagues de Syrie affectent parfois des formes extravagantes ; elles ont des anneaux épatés, des contours anguleux à nombreuses

1. Marshall, pl. LXIX et p. 363, fig. 97.
2. *Ibid.*, p. 339, fig. 94 (*Catalogue de la Collection de Clercq*, IV, pl. XXX).
3. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Anulus*.
4. Lindenschmit, *Alterthümer*, IV, pl. V.
5. Espérandieu, *Bas-reliefs*, II, p. 351 et 367, n° 1506 et 1545.
6. Fontenay, *Les bijoux*, p. 33, d'où est prise notre fig. 601.

arêtes [1]. Celles de la Gaule romaine ne se distinguent que par un élément nouveau, le chaton posé en relief sur l'anneau. Signalons les bagues de fiançailles ou d'amitié, rapprochant deux visages sur le chaton (fig. 602) [2], ou composées de deux anneaux jumeaux, fondus en un sous le doigt [3], et rappelons celles où le chaton est

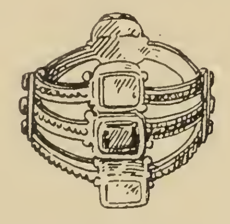


Fig. 601. — Bague à corps multiple.



Fig. 602. — Bague de fiançailles.

flanqué d'une petite clef (fig. 620,3) destinée à fermer un coffret à bijoux ou un récipient contenant des objets précieux à quelque titre. Les bagues des chrétiens portent fréquemment une inscription, notamment la série de lettres initiales dont l'assemblage compose le mot ΙΧΘΥC.

Les scènes de toilette, dans les peintures et les reliefs, comportent la présence d'une suivante tenant le coffret à bijoux. De ces coffrets, il nous reste un exemplaire en fer, provenant d'une localité de la Côte-d'Or et conservé au musée de Saint-Germain [4]; il est à cinq compartiments: un grand au milieu, deux paires sur les côtés; un bronze de Faustine Jeune, qui y était resté, nous indique la date la plus haute, sans doute, à laquelle l'objet peut remonter. Ce genre de cassette pouvait prendre les formes les plus capricieuses : telle la tête de femme en ivoire du musée de Vienne (Isère), aplatie sur la nuque où elle s'ouvrait par une plaque glissant dans des rainures [5].

1. Fontenay, *ibid.*, p. 39-40.
2. D'après Forrer, *Reallexikon*, pl. LXII, p. 241, n° 13.
3. *Ibid.*, p. 35.
4. S. Reinach, *Catalogue*, 3e éd., p. 177 ; Fontenay, *op. cit.*, fig. p. 41.
5. Abel Maître, *Rev. arch.*, 1894, II, pl. XI-XV, p. 152-155.

CHAPITRE X

L'AMEUBLEMENT [1].

SOMMAIRE. — I. Lits. — II. Sièges. — III. Tables et supports divers. — IV. Armoires et coffres. — V. Tentures et tapis.

§ Ier. — *Lits*.

Le premier lit de l'homme est le berceau (**cunae**, *cunabula*). Chez les Romains, il a la forme d'une auge, dont la partie inférieure, reposant sur le sol, est très étroite et même un peu arrondie, de manière à faciliter le balancement. Tel apparaît le berceau de Romulus et Rémus dans la peinture de l'Esquilin citée plus haut (p. 104, note 2) ; un petit monument du musée de Beaune (fig. 603) [2] nous montre que l'enfant y était comme ligoté par une sangle, qui passait dans des boucles disposées de chaque côté.



Fig. 603. — Berceau.

Les lits [3] pour adultes reproduisent à l'époque romaine la structure générale et l'ornementation des lits grecs, déjà adoptés par l'Étrurie. Les anciens passaient chaque jour, étendus ou à demi allongés, un bien plus grand nombre d'heures que les modernes. Ils distinguaient le lit de repos et de sommeil (**lectus cubicularis**),

1. A. Köppen et C. Breuer, *Geschichte des Möbels unter Berücksichtigung der architektonischen und tektonischen Formen bis zur römischen Kaiserzeit*, Berlin, 1904, 8°.
2. D'après Saglio, fig. 2130. De face dans Espérandieu, *Bas-reliefs*, III, 2051.
3. P. Girard, au mot *Lectus*, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Caroline L. Ransom, *Studies in Ancient Furniture, Couches and Beds of the Greeks, Etruscans and Romans*. Chicago, 1905, gr. 8°.

le lit de table (**tricliniaris**), le lit pour la lecture (**lucubratorius**) et enfin le lit funèbre. Mais les différences de formes ne sont généralement pas très sensibles d'une catégorie à l'autre ; dans les trois cas, le lit rappelle dans une large mesure nos sofas.

Aux premiers siècles, quand ils ne couchaient pas sur une simple natte (*matta*) de jonc, les Romains se contentaient pour la plupart de couches très modestes, simples tréteaux de bois, où le support du matelas était constitué par des sangles entre-croisées, engagées dans l'encadrement. Mais, à partir du IIe siècle avant notre ère, les influences gréco-orientales mirent à la mode les revêtements de bronze, ou même de métaux précieux, d'argent et d'or, les placages et incrustations d'ivoire ou d'écaille. Le lit de fer ou de cuivre, si commun de notre temps, le fut alors certainement beaucoup moins. D'autre part, on accordait beaucoup plus d'importance au moulurage de l'appui-tête et principalement des pieds ; l'industrie du tourneur s'y donnait libre carrière. Un lit de luxe a été reconstitué pour le musée de Naples, avec une approximation suffisante, au moyen de fragments exhumés à Pompéi [1] : les pieds sont réunis deux à deux, à la tête et aux pieds, par des traverses ; le placage de bronze est incrusté d'argent. La place de l'oreiller (*cervical*), disposé de manière à servir en outre d'accoudoir, est délimitée de part et d'autre par d'élégants sujets sculptés. Le lit de bronze de Boscoreale, au musée de Berlin (fig. 604) [2] ne

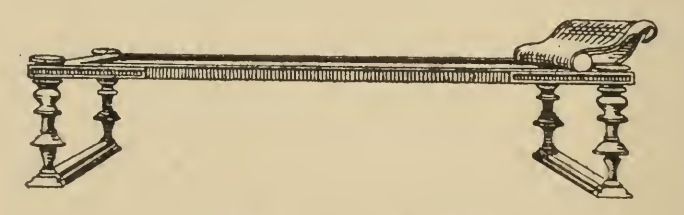


Fig. 604. — Lit de bronze.

diffère presque en rien de ce modèle. Sur la stèle d'un médecin, à Bar-le-Duc [3], le lit du malade a par exception trois pieds à la tête et trois à l'autre extrémité.

Le *cubicularis*, tant de fois reproduit dans les scènes de « ban-

1. Saglio, *loc. cit.*, fig. 4397 : Thédenat, *Pompéi*, I, p. 80, fig. 45.
2. D'après E. Pernice, *Arch. Anzeiger*, XV (1900), p. 177, fig. 1.
3. Saglio, *op. cit.*, fig. 4880 : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 216, 2.

quet funèbre » (fig. 316), présente souvent du côté de la muraille un rebord très élevé [1], ainsi qu'aux pieds et à l'appui-tête, qui lui-même peut faire office de véritable dossier. Les lits sont d'habitude assez au-dessus du sol ; dans la série de reliefs dont nous parlons, on voit communément un escabeau (*scamnum*, *scabellum*), qui aide à y monter ; sa hauteur et son ornementation sont naturellement très variables.

Le *lectus tricliniaris*, son nom même l'indique, est triple (tome I, p. 288, et fig. 151). A l'origine, le père de famille seul mangeait couché ; mais peu à peu les mœurs se firent plus tolérantes : les femmes furent admises avec les hommes, les enfants aussi ; et surtout ce fut un usage de la vie de société de se réunir en plus grand nombre pour les repas. En principe, chacun des trois lits est lui-même à trois places ; ils garnissent trois côtés de la table rectangulaire, le quatrième restant libre pour le service. Chaque convive s'accoude à peu près dans la position qu'indiquent les « banquets funèbres ». Les trois du même lit s'étendent parallèlement, le bras gauche posant sur un coussin (*pulvinus*). Le lit de milieu, *medius*, est le plus honorifique ; à la gauche de celui-ci vient le *summus* et à droite l'*imus*, réservé à la famille. Les mêmes termes se répètent pour les divers convives : *medius in medio*, *imus in summo*, etc. (fig. 605). La place d'honneur sur chaque lit est à la gauche ; celui qui l'occupe n'a personne derrière lui et il voit toute l'assistance. Il n'est d'exception que pour le *lectus medius*, dont le *locus imus* s'offre au plus haut personnage, lequel se trouve ainsi en face du maître de la maison — celui-ci *summus in imo* — et, grâce à l'angle ouvert devant lui, peut recevoir des gens de l'extérieur.

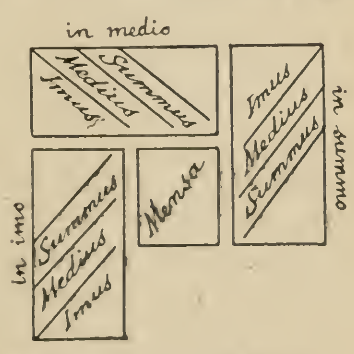


Fig. 605. — *Triclinium* ; répartition des convives.

Dès la fin de la République, on substitua fréquemment aux tables rectangulaires les tables rondes ou ovales ; le *triclinium* fut alors remplacé par le lit unique en *sigma* lunaire, dit aussi *stibadium* [2], de très vastes dimensions ; les places y étaient en nombre arbitraire et ne semblent par avoir

1. Reinach, *ibid.*, II, p. 53, 1 ; 514, 4 ; 516, 2 ; III, p. 212, 2 ; 265, 2.
2. Saglio, *op. cit.*, fig. 6633.

été séparées, comme dans le *triclinium*, par des coussins; un seul accoudoir en croissant courait au contraire tout le long du demi-cercle intérieur [1]. Les places de préséance était autrement réglées que ci-dessus : elles se trouvaient aux deux extrémités, *in sinistro* et surtout *in dextro cornu*.

Le lit funèbre, d'après les scènes de *conclamatio* (fig. 176,9 et 313; voir aussi 323), a même forme que le lit de sommeil; le mort y reste étendu après le dernier soupir et parents et amis ont accès auprès de sa dépouille (fig. 314): mais on l'en retire pour les obsèques ; on place le corps dans un cercueil de bois, et son mannequin à figure de cire sur un autre lit du genre catafalque, surmonté d'un dais (fig. 315), du moins quand la cérémonie se fait avec quelque pompe.

Il n'y a plus que les reliefs ou les peintures pour nous donner une faible idée du luxe, tout oriental même par la provenance, des coussins, matelas (*torus*) et couvertures (*vestes stragulae*) qui garnissaient certains lits, de sommeil ou de banquet. Dans la tradition étrusco-latine, le *torus* est unique et épais, mais il y a des exemples de matelas superposés (fig. 314) ; d'après certains reliefs, on pourrait croire qu'il était traversé par des sangles de droite à gauche ; toutefois, il s'agit plutôt de bandes décoratives [2].

§ II. — *Sièges* [3].

La Grèce et l'Orient avaient déjà réalisé tant de modèles, extrêmement variés, que pour les Romains, semble-t-il, il ne restait guère à inventer. De fait, les formes qui se perpétuent sous l'Empire sont étroitement apparentées à celles que reproduisent les peintures de vases.

Le siège usuel, celui qui correspond le moins mal à la chaise d'aujourd'hui, est la **cathedra** (fig. 694), le siège d'appartement : sans bras, il a un dossier, souvent un peu incliné et généralement recourbé, surtout dans le sens horizontal, où il est quelquefois presque en demi-cercle. Les pieds eux-mêmes ne sont habituelle-

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 1703.
2. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 514, 4 ; III, p. 175 ; 341, 1.
3. Saglio, *Dict. des Ant.*, aux mots *Bisellium* et *Cathedra* ; V. Chapot, *ibid.*, aux mots *Sella*, *Solium*, *Subsellium* et *Thronus*.

ment pas droits, mais légèrement arqués et divergents. On s'est également servi des simples bancs, auxquels on donnait quelque élégance en les montant sur pieds arrondis et contournés qui rappellent nos travaux de fer forgé (fig. 683).

Un type qu'on remarque dans certains monuments des provinces d'Occident, c'est la chaise, sans doute en osier, ressemblant à nos fauteuils de jardins ou de plages [1]. Une chaise de bois a pu être reconstituée, pour le musée de Naples, selon les données des fouilles de Pompéi. Ce spécimen a le siège carré, un dossier rectangulaire assez bas; aucune traverse ne relie les pieds (fig. 606) [2].

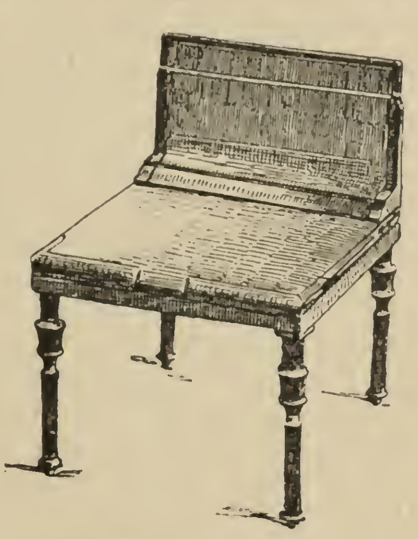


Fig. 606. — Chaise de bois.

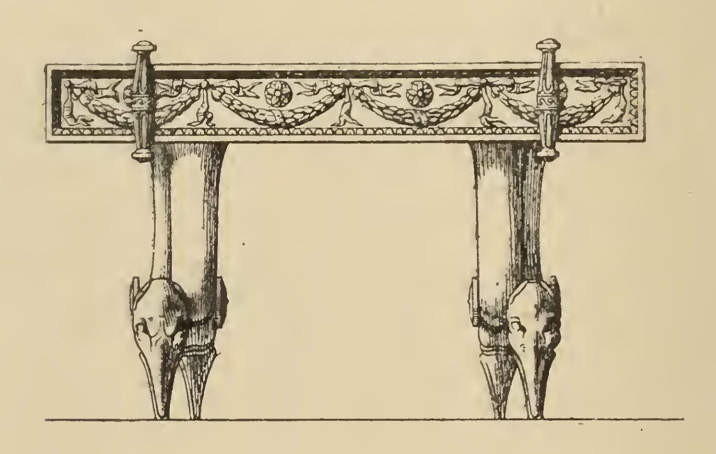
Nous ne savons pas au juste ce qu'était le **solium** de la Rome des premiers temps, où s'asseyaient le roi, ou le *paterfamilias* donnant audience le matin dans son *atrium*; ce siège avait, croit-on, un dossier très élevé. Le trône, dans les œuvres d'art de l'âge classique, n'appartient plus qu'aux divinités ou aux personnages divinisés (fig. 332-333) et il reproduit exactement le type grec : c'est un large siège carré, avec pieds et dossier perpendiculaires et précédé d'un tabouret; le haut du dossier est horizontal ou se termine en fronton. Des *solia* sont consacrés aux dieux dans leurs temples, ainsi à Bacchus et à Cérès, comme le montrent deux exemplaires du Louvre [3]; dans les peintures campaniennes, on en voit sur lesquels trouvent place les emblèmes d'un dieu, ou le dieu lui-même, ou quelque autre personnalité mythique [4].

Ce que Rome présente de très particulier en fait de sièges, ce sont ceux des hauts dignitaires. La **sella** était, dans le principe, propre à celui qui rendait la justice, et devait la rendre assis. Pour cet office, il lui fallait toute liberté de déplacement; un siège portatif lui était donc nécessaire, d'où la forme de la *sella*, meuble

1. S. Reinach, *op. cit.*, II, p. 91, 1 (Trèves).
2. D'après Gusman, *Pompéi*, p. 305.
3. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 128.
4. *Mus. Borb.*, VI, pl. LIII; VIII, pl. XX (Saglio, *op. cit.*, fig. 6515); IX, pl. IV; XIV, pl. I.

pliant, léger et maniable. Bientôt celle-ci devint l'attribut de plusieurs catégories de hauts magistrats, ceux qui avaient droit aux faisceaux et qui pouvaient circuler dans les rues en voiture (**currus**), d'où le nom de **sella curulis**. Elle était probablement en ivoire, toujours carrée, plus ou moins simple suivant qu'elle servait à Rome ou au loin, dans les camps (**sella castrensis**, fig. 330).

Les monuments font connaître deux types : le plus souvent, chaque paire de pieds est en deux branches, incurvées comme des tenailles, qui, dans un exemplaire de Pompéi (fig. 607) [1], imitent



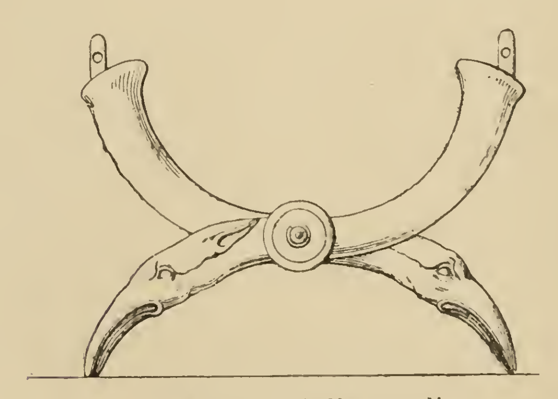


Fig. 607. — *Sella curulis.*

des cols de cygne ; d'autres fois, le pliant est constitué de deux séries de bâtons parallèles et rectilignes, reliées l'une à l'autre de façon à basculer librement, au milieu de la longueur des bâtons, à la manière de nos ciseaux ; ce type est reproduit par une pierre

1. D'après le *Mus. Borb.*, VI, pl. XXVIII.



Fig. 608. — Chaise pliante de magistrat provincial.



Fig. 609. — *Subsellium* de magistrat.

tombale du musée d'Avignon (fig. 608) [1]. Telle est probablement la *sella* de campagne, peu élégante : on la voit aussi fréquemment représentée sur les monnaies.

Moins honorifique est le **subsellium**, siège des magistrats plébéiens, dont nous n'avons l'image, certaine, mais minuscule, que par quelques deniers (fig. 669) [2]. Les pieds sont droits et ne se

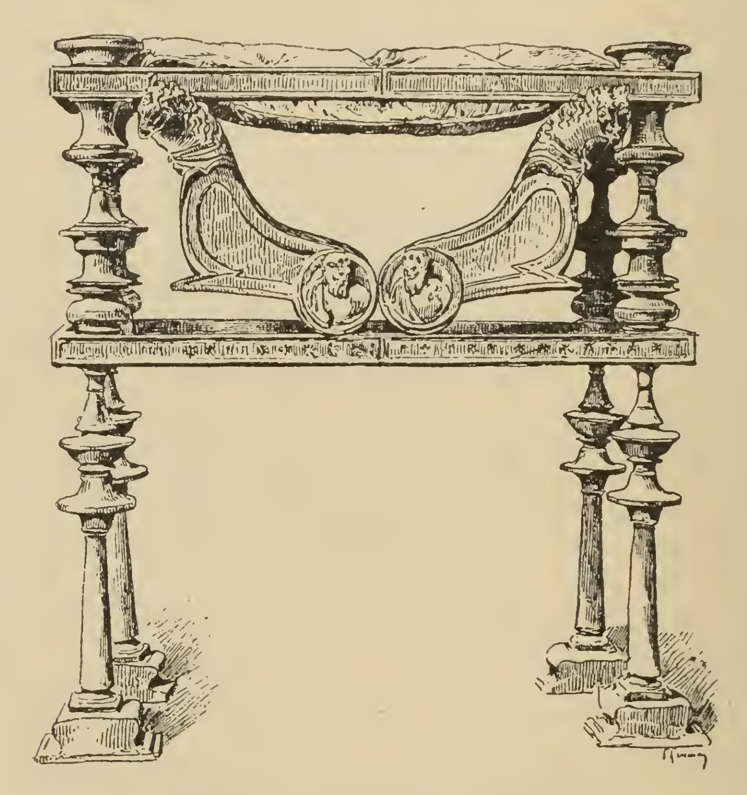


Fig. 610. — *Subsellium* de théâtre.

replient pas ; le dessus est un treillis à claire-voie, de sangles ou de lattes, on ne sait. Le *subsellium*, assez bas, ne nécessite point de petit banc. Le mot désigne aussi diverses sortes de sièges sans dossier et de faible hauteur, répandu dans les lieux de spectacles, dans les tribunaux, même dans les appartements. A cette classe paraît appartenir un meuble de bronze, exhumé du théâtre d'Herculanum, qu'ornent deux médaillons à portraits et de très fines moulures (fig. 610) [3].

1. D'après Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, n° 119 : cf. 680.
2. D'après Babelon, *Monnaies de la République romaine*, I, p. 311, n° 2.
3. D'après Gusman, *Pompéi*, p. 117 : voir aussi de Ridder, *Bronzes du Louvre*, II, pl. CXIX, pl. 3673.

Une variété toute voisine est le **bisellium**, fait pour deux personnes et par conséquent assez large. C'est souvent un siège honorifique, qu'accorde à de hauts personnages ou à des bienfaiteurs la générosité des municipes. Nous en savons la forme par des sculptures funéraires, accompagnées d'inscriptions qui nous garantissent le nom de l'objet, notamment par un panneau de la tombe pompéienne de Naevoleia Tyche (fig. 611) [1].

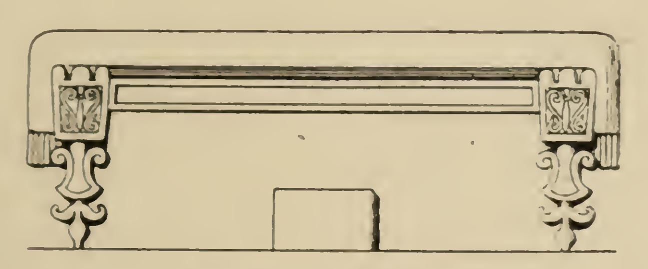


Fig. 611. — *Bisellium.*

En général, au rebours des nôtres, tous ces types de chaises ou de fauteuils ne comportent, ni au siège ni au dossier, de rembourrage à demeure ; le moelleux est obtenu, comme sur les lits, par des coussins mobiles, remplis de crin ou gonflés d'air, et par des draperies qu'on étale.

§ III. — *Tables [2] et supports divers.*

Là encore, les Romains ont beaucoup emprunté aux Grecs : d'abord le **monopodium**, table portant sur un pied massif, tenant du pilier, que nous connaissons par les découvertes de Pompéi (fig. 612) [3]. Ils eurent peu de goût pour la table rectangulaire à trois pieds et réservèrent leurs préférences pour la **mensa delphica**, déjà fort appréciée à l'époque hellénistique, et dont le nom s'explique par une ressemblance avec les trépieds consacrés à l'Apollon de Delphes, le chaudron étant remplacé par une plate-forme ronde (fig. 613) [4]. Il en devait exister des modèles en bois pour la vie courante ; on en a bien des spécimens en bronze et en marbre

1. D'après le *Mus. Borb.*, XV, pl. LIII.
2. De Ridder, au mot *Mensa*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
3. D'après Saglio, *ibid.*, fig. 4904 ; Gusman, *Pompéi*, p. 315.
4. D'après Baumeister, *Denkmäler*, III, fig. 1908.

L'un d'eux, de Boscoreale, a le plateau supérieur circulaire ; une tablette triangulaire se voit au-dessous [1].

En bronze, il se fit encore des tables à quatre pieds [2] ; modèles toujours en jambe d'animal, surmontée fréquemment d'un motif

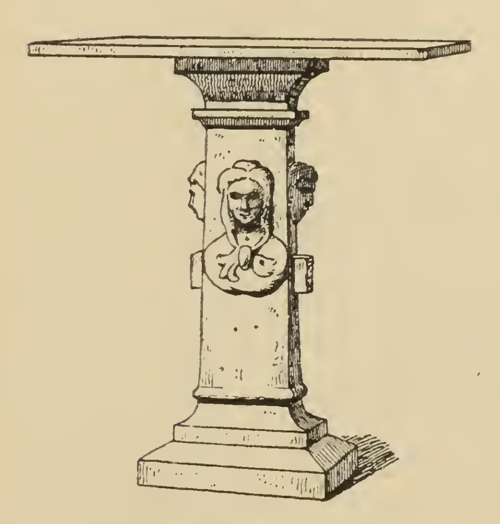


Fig. 612. — *Monopodium.*

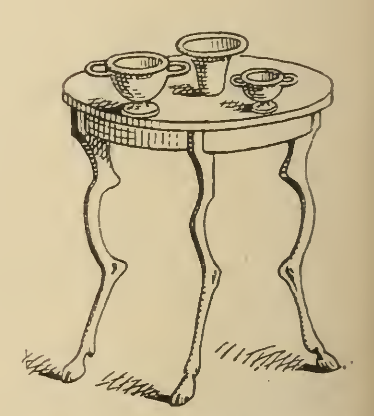


Fig. 613. — *Mensa delphica.*

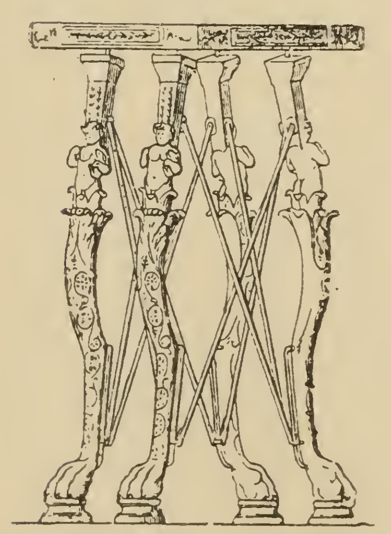


Fig. 614. — Table de hauteur variable.



Fig. 615. — Trapézophore.

artistique comme une tête ou un buste ; ils pouvaient être mobiles et pliants. Quelquefois les tiges obliques qui relient les pieds se

1. *Monum. dei Lincei*, VII (1897), p. 477-478, fig. 55.
2. *Mus. Borb.*, V. pl. vi ; Gusman, *op. cit.*, p. 305.

croisent d'une branche à l'autre, de manière à diminuer la hauteur à volonté en écartant plus ou moins les supports verticaux (fig. 614)[1].

De la table rectangulaire à quatre pieds, invention asiatique ou égyptienne, nous n'avons guère d'exemples romains qu'à la basse époque chrétienne. Mentionnons enfin la **mensa lunata**, en demi-cercle, faite pour s'insérer dans l'échancrure d'un lit en sigma, mais assez rare en somme, car même avec le sigma les fresques font voir de petites tables rondes.

Les grandes tables elles-mêmes n'ont du reste parfois qu'un seul pied, si elles sont carrées; elles en ont deux si elles sont oblongues, et alors chaque pied s'allonge parallèlement aux petits côtés; il est généralement constitué par deux figures (lions ou sphinx, par exemple) adossées de manière à ne former qu'une seule pièce. Les pieds de grand style, très artistement sculptés, prennent le nom de **trapézophores** (fig. 615)[2]. Le musée du Vatican en possède deux exemplaires remarquables [3]: entre deux griffons accroupis, deux jeunes Satyres se penchent sur un cratère, tout en saisissant les grappes qui pendent au-dessus de leurs têtes. Le nom du support a été pris peu à peu pour le meuble entier et a désigné pratiquement un dressoir ou crédence, dit encore *abacus*, *cartibulum* [4], *repositorium*, sur lequel on exposait la vaisselle de luxe; les services d'un repas y étaient aussi momentanément entreposés.

Les Romains ne dédaignaient pas pour leurs tables la richesse du plateau, en bois d'essences rares, ou en métaux incrustés; mais comme on le recouvrait d'un napperon qui le dissimulait, l'élégance des pieds, plus visible, paraît avoir été plus généralement recherchée.

§ IV. — *Armoires et coffres.*

Les Romains pratiquaient dans les murs de petites niches, pour abriter une lampe ou une statuette de divinité; mais notre placard engagé dans la paroi, avec fermeture à clef, n'était pas dans

1. Voir aussi de Ridder, *Bronzes du Louvre*, II, pl. XCIII, n° 2577.
2. D'après le *Mus. Borb.*, III, pl. LIX, 4.
3. Amelung, *Skulpt. des Vatik.*, II, p. 74 et 278, n°s 27 et 98, pl. VI et XXV; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 393, 1.
4. Voir Thédenat, *Pompéi*, I, p. 53, fig. 24.

leurs usages. Ils connaissaient du moins l'armoire (**armarium**), principalement dans les magasins et ateliers, où l'on en laissait ouverts les battants dans la journée, pour exposer les articles en vente ou garder à portée de la main les outils professionnels (fig. 356). Dans un format plus réduit, ces meubles, analogues à nos vitrines, servaient également à remiser des manuscrits (fig. 694).

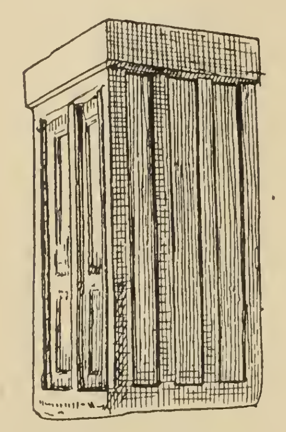


Fig. 616. — Armoire.

Dans la villa de Boscoreale, la lave avait gardé l'empreinte à peu près complète d'une armoire de bois (fig. 616) [1] haute de 1 m. 70, large de 0 m. 94 et profonde de 0 m. 71 ; elle a été facilement reconstituée en plâtre. On en remarquera la solide structure, renforcée sur les côtés, et les deux panneaux tournant sur des charnières. Les quatre tablettes de l'intérieur portaient des objets très variés : articles de toilette, instruments de chirurgie, casseroles, flacons de verre, vases de bronze, coupes de terre vernissée.

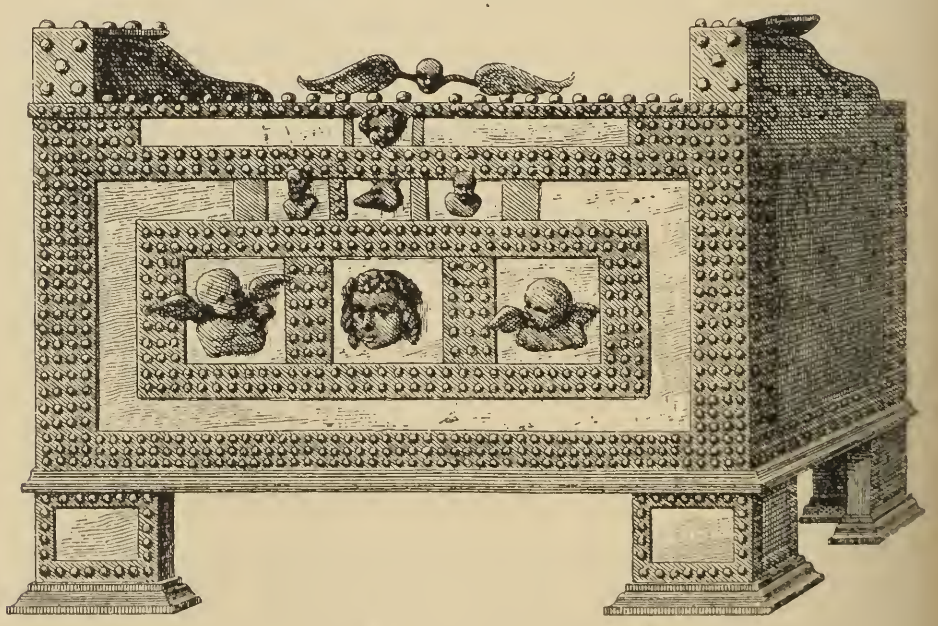


Fig. 617. — Grand coffre.

Mais on utilisait plus encore, et bien plus que de nos jours, le coffre (**arca**), solidement verrouillé et renforcé au besoin de

1. D'après A. Pasqui, *Monum. dei Lincei*, VII (1897), p. 411-412, fig. 6.

plaques de métal ; il avait la forme d'une grande malle, très massive, plate sur le dessus et reposant sur quatre pieds bas. On le plaçait dans l'*atrium*, contre un pilastre, et on y serrait, soit des vêtements, soit des provisions, même des bijoux, de l'argent ou des papiers de famille. Nous pouvons citer en exemples plusieurs de ces coffres provenant de Pompéi (fig. 617) [1].

La **capsa**, originairement un coffret, n'est généralement, par une restriction de sens, qu'une boîte circulaire pour les *volumina*, qu'on y place debout (fig. 694).

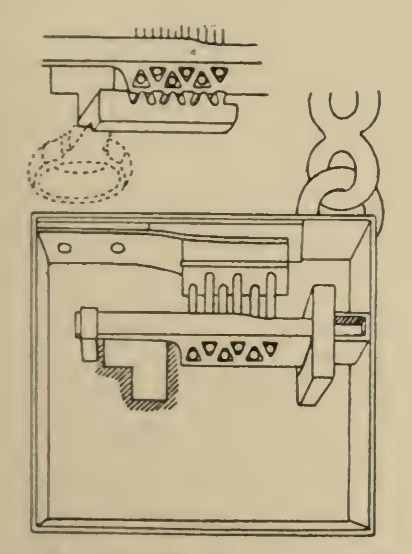


Fig. 618. — Mécanisme de serrure.



Fig. 619. — Cadenas.

La valeur d'un coffre-fort dépendait de la construction de ses parois, mais aussi de sa fermeture ; on y adaptait donc de solides serrures ou des cadenas ; le mot **sera** désignait les unes et les autres [2]. Les Romains étaient très experts en ferronnerie. On a retrouvé en quantité des vestiges de serrures de bronze ou de fer, notamment en Gaule, dans la région de Compiègne [3], mais brisées : on n'a plus que l'entrée de la serrure, ou le pène, ou une partie des garnitures intérieures ; il en subsiste rarement assez pour dévoiler les mécanismes. Moins endommagé, un exemplaire du British

1. D'après la *Rev. arch.*, 1868, II, p. 171, pl. xx ; cf. Thédenat, *op. cit.*, I, p. 71, fig. 37.

2. *Guide to Greek and Roman Life*, p. 161-169 ; R. Vallois, au mot *Sera*, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; A. Van Gennep, *Pro Alesia*, IV (1910), p. 675-681, pl. xcv-xcviii ; J. Ward, *The Roman Era in Britain*, Londres, 1911, 8°, p. 229-240.

3. S. Reinach, *Catalogue du musée de Saint-Germain*, p. 88, 130, 201.

Museum, exhumé probablement à Pompéi, a permis une reconstitution (fig. 618) [1]. Le pène est percé de trous, où passent des chevilles qui y sont maintenues par un ressort ; la clef était munie de dents en nombre égal, destinées à repousser les chevilles pour affranchir le pène et le tirer hors de sa gâche. Donc, double manœuvre : de bas en haut d'abord, puis horizontalement. Tout cela n'est que l'application du système grec dit laconien.

Nous ne connaissons en revanche que par des modèles romains le cadenas et la serrure à révolution, fonctionnant par une clef à panneton du type moderne, dont le mouvement circulaire tout à la fois soulève le ressort et entraîne le pène. Il y eut plusieurs sortes de **cadenas** : tantôt l'arc de fermeture, fixé à charnière d'un côté, était dégagé de l'autre par la clef qui ouvrait la boîte ou le barrillet (fig. 619) [2] ; tantôt, pour le même résultat, on devait libérer un ou plusieurs moraillons, dont les anneaux en demi-cercle se trouvaient rattachés à la plaque d'entrée par de petits pènes intérieurs, suivant un système fréquemment adopté pour nos malles. D'autres spécimens comportent l'agencement d'une crémaillère qui fait jouer à la fois un pène et une crémone [3].

Pour dépister et prévenir les ouvertures clandestines, les anciens se servaient couramment des sceaux : dans certaines serrures était ménagée une cavité, où l'on apposait un cachet qu'il fallait rompre pour déclencher le fonctionnement de l'appareil [4].

Les clefs romaines (**clavis**), revenues au jour sont nombreuses et très variées [5]. Elles diffèrent en général des nôtres, d'abord par la plus faible longueur de la tige, quelquefois entièrement supprimée, comme dans telle clef à platine, où une simple plaque de métal est percée de trous correspondant aux gardes ou garnitures de la serrure (fig. 620, 1) [6] ; d'autre part, l'embase, partie moulurée qui rattache l'anneau à la tige, est souvent très volumineuse (fig. 620, 2) [7] ; enfin le panneton déborde davantage et il est coudé

1. D'après le *Guide to Greek and Roman Life*, p. 162, fig. 171.
2. *Ibid.*, p. 164, fig. 173-174 ; de Ridder, *Bronzes du Louvre*, II, pl. CXVIII, n° 3538.
3. *Guide*, p. 165, fig. 175-176.
4. *Ibid.*, p. 167, fig. 177.
5. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n°s 1887-1905 ; de Ridder, *Bronzes du Louvre*, II, pl. CXIX ; L. Jacobi, *Das Römerkastell Saalburg*, p. 477.
6. D'après le *Guide*, p. 163, fig. 172, *b*.
7. D'après le *Guide*, p. 163, fig. 172, *e*.

en équerre ; il se termine fréquemment par de nombreuses dents. La poignée, parfois en bronze même pour une clef en fer, est ouvragée, travaillée à jour, ou représente une tête d'animal, lion, lionne, renard, cheval, chien, sanglier. L'anneau de plus d'une

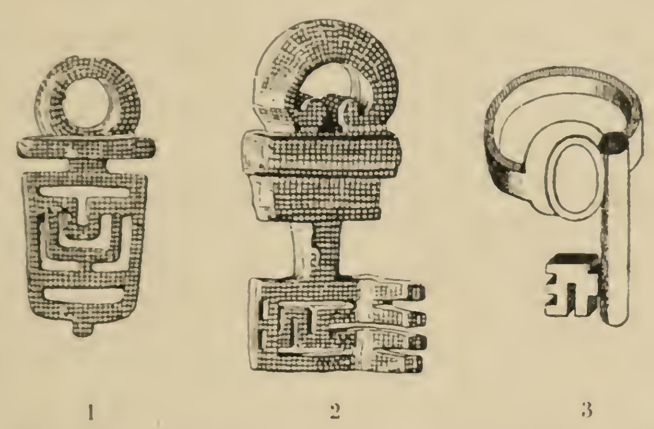


Fig. 620. — Clefs. — 1. Clef à platine. — 2. Clef à panneton. — 3. Clef montée sur bague.

clef minuscule n'était autre chose que la bague passée au doigt du propriétaire ; de la sorte elle ne le quittait jamais ; c'est le cas pour l'exemplaire chrétien ici reproduit (fig. 620, 3)[1].

§ V. — *Tapis et tentures*[2].

Le rôle des tissus dans l'ameublement était considérable : les anciens masquaient par des tentures bien des passages où nous aurions mis un battant de porte. Mais nous ne pouvons guère parler de ces articles que pour mémoire ; la matière en était si fragile qu'ils ont disparu en totalité, à part quelques lambeaux d'époque indécise déterrés sur l'emplacement des villes antiques de la Russie méridionale[3] et des fragments préservés par les sables de l'Égypte, mais qui, par leur date beaucoup plus basse, nous intéressent à peine : ce sont presque uniquement des ouvrages coptes. Les échantillons en débris de nos collections d'Occident —

1. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 349.
2. M. Besnier, au mot *Tapes*, et V. Chapot, aux mots *Textrinum et Velum*, dans Saglio, *op. cit.*
3. Stephani, *Comptes rendus de la Commission archéol. de Saint-Pétersbourg*, 1878-1879, p. 140-142.

par exemple au musée de Cluny, à Paris — sont à peu près tous du ɪvᵉ siècle au plus tôt.

Les auteurs eux-mêmes nous renseignent médiocrement sur ce sujet, faute de précision dans les termes : **tapes**, **stragulum**, **velum**, *vestis* et d'autres, copiés du grec, désignent arbitrairement des tapis, des couvertures, des pièces de vêtement ou de literie et des portières.

La mosaïque n'a pas fait tort à l'art des tapis, né en Asie et transmis par l'hellénisme au monde romain ; les artisans des deux spécialités s'inspiraient des mêmes modèles ; dans les tissus pour pavements on retrouvait surtout, paraît-il, le décor géométrique et des motifs empruntés au règne végétal ou reproduisant des animaux de la région du Nil.

Pour les rideaux et tentures, l'indigence documentaire est un peu moindre ; pourtant les premiers sont l'occasion d'un thème tout conventionnel et stylisé : dans une foule de bas-reliefs de goût hellénistique, une draperie constitue le fond du tableau, simplement pour donner à comprendre que la scène se passe dans un intérieur. Nous savons en tout cas que les tentures avaient cette destination, à laquelle on renonça par la suite, d'établir des compartiments dans une pièce trop vaste ; on en déployait aussi horizontalement, sous le plafond, dans les salles à manger somptueuses, et, comme nous, les anciens en plaçaient également contre les murailles.

Les fouilles de Pompéi et d'Herculanum ont permis plusieurs constatations. Nombre de pièces ouvrant sur l'*atrium* devaient être fermées par une pièce d'étoffe ; il en était toujours ainsi à l'entrée du *tablinum* ; on a retrouvé, fixés au mur, soit des crampons, soit des embrasses de métal, qui ne laissent aucun doute. Les peintures campaniennes ou chrétiennes font preuve de quelque fantaisie dans leurs représentations des *vela*. Les miniatures du manuscrit parisien de Térence et la mosaïque qui domine la façade du palais de Théodoric à Ravenne [1] reflètent des modèles antérieurs et nous montrent la disposition des portières : comme aujourd'hui, uniques ou doubles pour une seule baie, elles étaient suspendues à des tringles par des anneaux. Souvent, dans le premiers cas, on nouait la draperie dans le milieu de sa longueur, laissant un passage à droite et à gauche.

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 7345.

Les exemples cités attestent d'autre part la faveur dont jouissaient dans les bas temps les pièces rapportées ou *segmenta*, tout comme sur les costumes ; les menus fragments sauvés par nos collections, et qui forment des carrés ou des cercles complets, ne sont peut-être pas autre chose que des pièces d'applique pour vêtements ou rideaux.

CHAPITRE XI

MATÉRIEL DE CUISINE ET DE SALLE A MANGER

Sommaire. — I. Préparation des mets ; le service et le couvert. — II. Les vases de toutes sortes ; formes, matières, décoration, fabrication.

§ 1er. — *Préparation des mets ; le service et le couvert.*

Une première catégorie d'objets, et de nécessité primordiale, comprend tous ceux qui servent à produire et utiliser la chaleur pour la cuisson des aliments. Il n'y a pas grand'chose à dire des foyers fixes rappelant nos fourneaux modernes (I, p. 240 et fig. 123). On employait aussi des **foyers mobiles** qui servaient de réchauds ou de bouilloires. Nous savons qu'il y en avait sur la table durant le festin de Trimalchion.

Un des plus pratiques, conservé au musée de Naples (fig. 621) [1], et qui repose sur trois pieds, a une forme à peu près cylindrique. L'intérieur se divise en deux parties : dans le bas, un récipient en fer, avec évidement latéral correspondant à une petite porte, par où l'on introduisait le combustible ; au-dessus, le chaudron, que maintenait suspendu son pourtour débordant ; entre les deux une ouverture donnait issue à la vapeur ; elle est marquée au dehors par une tête de lion, la gueule ouverte. Cet appareil remplaçait nos modernes samovars.

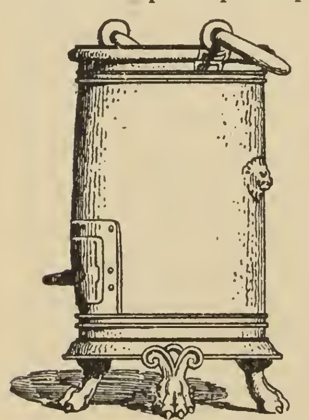


Fig. 621. — Bouilloire.

On en rapprochera celui d'Avenches (Suisse) [2], pansu, lourd d'aspect, muni d'un filtre ou déversoir ; son foyer à grillage est également dissimulé et s'aérait par trois ouvertures en demi-lune percées dans le pied tronconique. Une bouilloire trouvée en Afrique [3] a la forme d'une cloche sphéroïdale ; ses deux

1. D'après le *Mus. Borb.*, IV, pl. lix.
2. Schulthess, *Arch. Anzeiger*, XXVI (1911), p. 311-313.
3. *Musée de Constantine*, p. 45 et suiv.

parties sont séparées par une cloison oblique. Une mosaïque de Carthage, qui a pour sujet les apprêts d'un festin, met dans la main d'un serviteur la poignée d'un grand et élégant ustensile qui devait avoir la même destination ; mais ici la place des robinets donne à penser qu'il était autrement compris : une cheminée devait traverser toute la hauteur du vase et échauffer le liquide qu'il contenait [1].

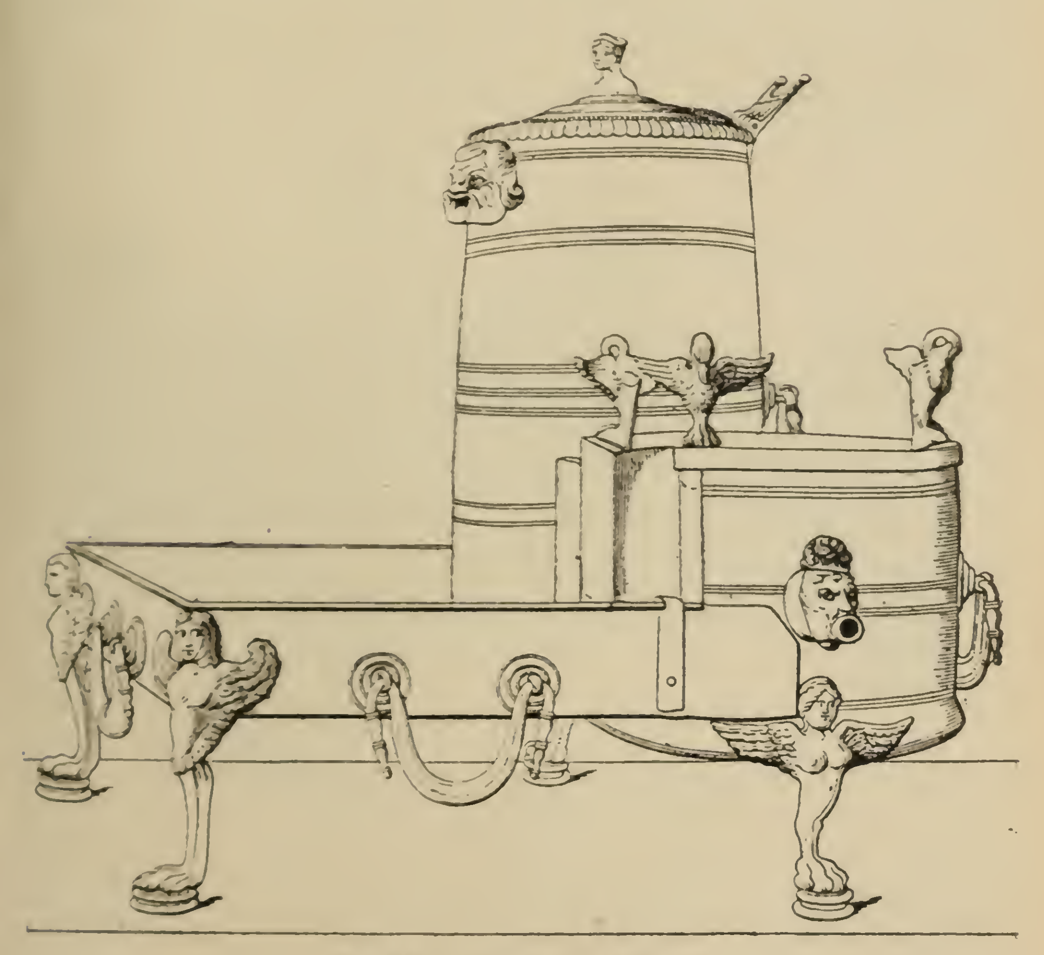


Fig. 622. — Réchaud-réservoir.

Plus compliqués sont deux appareils luxueux, également à Naples, et dont le mode d'emploi n'est pas définitivement éclairci. Tous deux ont des poignées et sans doute étaient apportés sur la table à manger. Celui de la fig. 622 [2] comprend un bassin rectan-

1. S. Reinach, *Bull. arch. du Comité*, 1889, p. 358 et suiv., pl. IX ; *Mosaïques de Tunisie*, 764.
2. D'après le *Mus. Borb.*, V, pl. XLV.

gulaire peu profond, découvert sur une moitié de sa surface; l'autre moitié est chargée de deux tonnelets, le premier assez haut et pourvu d'un couvercle, le second bien plus bas, ouvert dans le haut et sur le devant et destiné à recevoir des charbons; au-dessus de son rebord supérieur, trois avant-corps de cygnes, ailes déployées, pouvaient servir de supports à un chaudron ou à un vase. La paroi de ce dernier cylindre est double; dans l'espace intermédiaire s'accumulait de l'eau provenant du récipient le plus élevé, qui communiquait avec son voisin. Nous aurions donc là à la fois un réchaud et un réservoir à eau chaude; malgré tout, cet objet célèbre reste encore assez mystérieux.



Fig. 623. — Réchaud pour les plats.

Le deuxième ustensile, pareillement de bronze (fig. 623) [1], a l'aspect d'un castel romain carré, avec murailles crénelées et une tour rectangulaire à chaque angle; chacune de ces tours est surmontée d'un couvercle mobile; le liquide qu'on versait dans la tour pouvait s'écouler par le robinet ouvert au milieu d'un des quatre côtés. Il est probable que l'eau était projetée bouillante et que, maintenue longtemps par le vase clos à une haute température, elle conservait la chaleur des plats posés dans le milieu. Un autre objet rectangulaire, porté par quatre pieds de lions [2], est

1. D'après une photographie.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 313; *Mus. Borb.*, II, pl. XLVI, 1.

évidé en son centre, où l'on devait disposer quelques tisons; ils réchauffaient un plat posant sur le rebord supérieur. Cet exemplaire est décoré de reliefs d'une sobre élégance.



Fig. 624. — 1, 2, 3. Casseroles. — 4, 5, 6. Bouilloires. — 7. Trépied de bouilloire. — 8. Poêle à frire.

Ce sont là quelques spécimens de prix, que le hasard a mis entre nos mains; il en existait de plus simples en terre cuite, d'un modèle déjà répandu à l'époque hellénistique dans tout le bassin méditerranéen, et dont un spécimen du IIe siècle avant notre ère a été retrouvé en Italie [1] : c'est un cylindre creux à échancrure,

1. A. Mau, *Röm. Mitth.*, X (1895), p. 38-46.

reposant sur le sol; au sommet, une vasque ronde, où était placé le charbon, et percée de trous pour le tirage.

Pour faire bouillir de l'eau à la cuisine, le procédé le plus simple consistait à placer sur un trépied une marmite, de terre ou de métal, sous laquelle on allumait du feu. Ainsi opérait le propriétaire de la marmite tronconique en bronze, à ouverture étroite, retrouvée à Pompéi (fig. 624, 6-7) [1]. De ces trépieds isolés, quelques-uns sont parvenus jusqu'à nous [2]. Une autre méthode consistait à suspendre le chaudron au-dessus du feu, à un crochet ou à une crémaillère, par un anneau fixé au-dessous de l'anse [3]. On

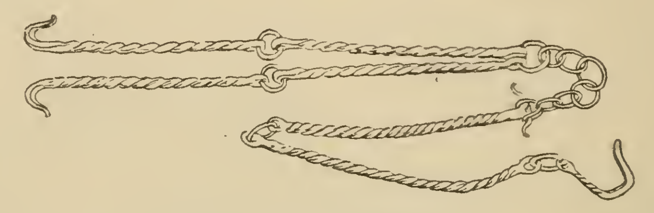


Fig. 625. — Crémaillère.

peut voir au musée de Saint-Germain un spécimen en fer d'une longue crémaillère à double crochet de suspension (fig. 625) [4]; des fragments comparables ont été retrouvés dans la région du Rhin [5].

On utilisait donc, en dehors des fourneaux, de simples âtres nus, avec enfeu qui permettait l'échappement de la fumée. Pour attiser la flamme ou remuer la cendre, on avait des pelles à long manche, dont il reste plusieurs exemplaires à Saint-Germain [6]. Des chenets étaient nécessaires, à la fois pour faciliter l'aération du combustible et pour maintenir à une certaine hauteur les broches à rôtir; le chenet (**craticulum**) se composait d'une tige de fer basse relevée à chaque extré-

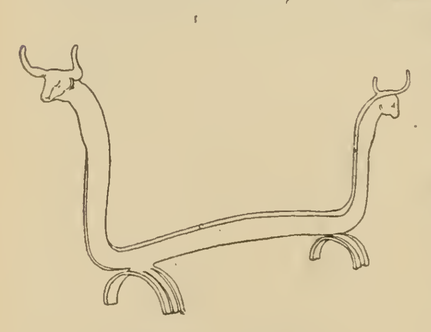


Fig. 626. — Chenet.

1. D'après le *Mus. Borb.*, V, pl. LVIII, 6-7; autres formes de marmites sous les nos 4 et 5.

2. Ex. au musée de Saint-Germain : B. Champion, *Rev. arch.*, 1916, I, pl. x, n° 29 060.

3. Saglio, *op. cit.*, fig. 195; autre exemplaire, de Boscoreale, à Berlin: *Arch. Anzeiger*, XV (1900), p. 188, fig. 14.

4. D'après Champion, *loc. cit.*, pl. x, n° 25795.

5. W. Ludowici, *Stempel-Bilder römischer Töpfer*, Rheinzabern, 1905, p. 173, fig. 56.

6. Champion, *ibid.*, pl. xi dans le bas.

mité ; nous en voyons des modèles à Naples [1] et à Saint-Germain (fig. 626) [2].

Certains chaudrons ou marmites semblent faits plutôt pour être posés directement sur un foyer ; ils varient, non seulement par la forme générale, mais par la disposition des anses : sur un exemplaire de Naples [3], elles sont posées horizontalement contre le bord supérieur et fixes ; sur un de Carlsruhe [4], elles peuvent être soulevées ou retomber contre les flancs de la marmite. Un spécimen de Boscoreale, à Berlin [5], a encore son couvercle avec un gros bouton de préhension. Les divers noms de marmites, *ahenum*, *cacabus*, *chytra*, *olla*, ne paraissent d'ailleurs répondre à aucune distinction tranchée.

Les casseroles (fig. 624, 1 à 3) de divers types qui ont été retrouvées, soit en métal [6], soit en argile et copiées des formes métalliques [7], rappellent beaucoup les modèles d'aujourd'hui ; elles sont plus ou moins profondes. Quelques beaux exemplaires en bronze portent une inscription donnant le nom du possesseur [8]. Les manches sont percés d'un trou qui permet d'accrocher l'ustensile à un clou, ou bien ils se recourbent par deux fois en imitant un col de cygne ou de canard, avec sa tête à l'extrémité [9].

Pour la préparation des mets, quelques instruments de nature

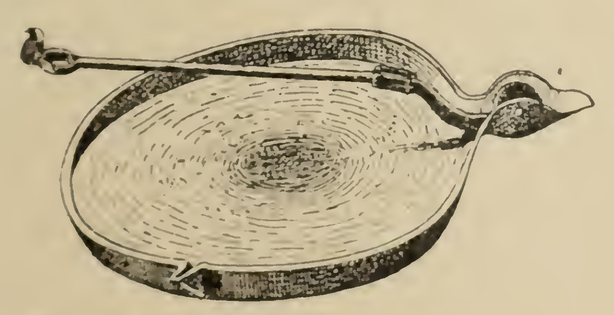


Fig. 627. — Poêle à frire, la queue repliée.

1. *Mus. Borb.*, X, pl. LXIV.
2. *Rev. arch.*, *loc. cit.*, pl. X, n° 63 663.
3. Saglio, fig. 1435.
4. Forrer, *Reallexikon*, p. 138, fig. 122.
5. *Arch. Anzeiger*, XV (1900), p. 192, fig. 21.
6. Boscoreale, Berlin, *ibid.*, p. 191, fig. 20 ; Willers, *Neue Untersuchungen*, pl. VI-VIII et fig. 41-52.
7. Lindenschmit, *Alterthümer*, V, pl. XLV, fig. 778 ; M. Besnier et P. Blanchet, *Collection Farges*, Paris, 1900, 4°, pl. V, 11.
8. De Ridder, *Bronzes du Louvre*, II, n°s 3040 et 3044, pl. CVII.
9. Forrer, *Reallexikon*, p. 138, fig. 123 ; cf. le manche de la poêle du musée Fol, à Genève (*Catalogue*, Genève, 1874, 8°, I, n° 1020).

spéciale étaient déjà employés, dont nous avons des échantillons : la poêle à frire, **sartago**, en cuivre, fer ou bronze, pourvue d'un bec pour l'écoulement des liquides, pouvait avoir une queue mobile et pliante, comme on le voit par celle qui a été conservée à Reims (fig. 627) et par une autre de Campanie [1] ; la fig. 624, 8 en montre une à manche fixe ;

le gril, **craticula**, appareil à faire cuire le poisson ou certaines viandes, formé de rangées parallèles de tiges de fer, supportées par quatre pieds (fig. 628) [2] ;

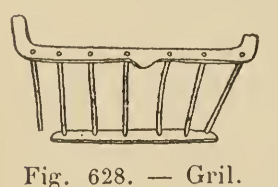


Fig. 628. — Gril.

le plat à cuire les œufs, **apalare**, dont nous avons des exemplaires variés, avec ou sans manche : ceux de Pompéi, l'un de forme rectangulaire, avec quatre poches hémisphériques où l'on faisait tomber le jaune, l'autre rond, avec vingt-neuf poches semblables, la troisième à fond uni (fig. 629) [3] ; celui du Louvre,

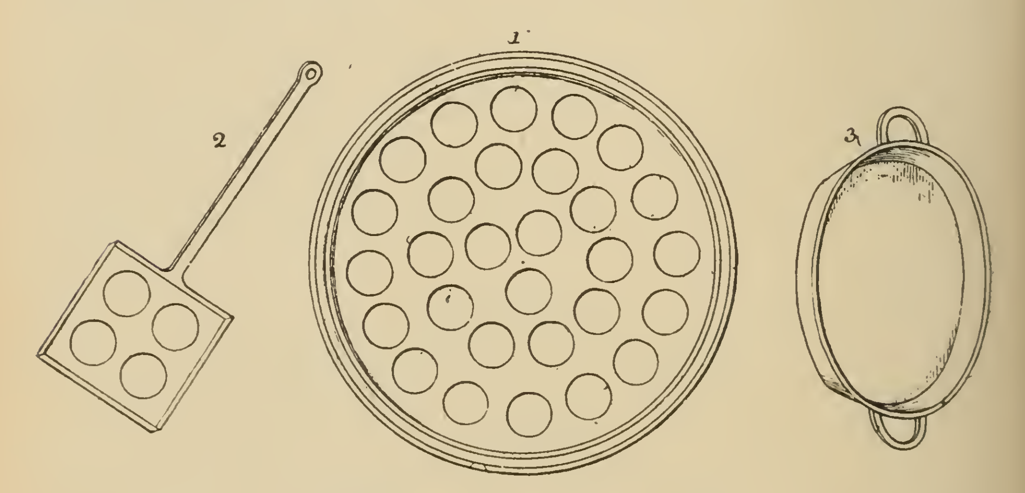


Fig. 629. — Plats à cuire les œufs.

rond également, avec dix-sept poches [4]. Beaucoup d'autres, en terre cuite, ont été retrouvés dans la région du Vésuve.

N'oublions pas les moules à gâteaux [5], dont on n'a pas déterré

1. La fig. 627 d'après Saglio, *op. cit.*, fig. 6120 ; ajouter *Rev. arch.*, 1916, I, pl. x, n° 13 495 ; *Mus. Borb.*, V, pl. LVIII, 8-9.

2. La fig. 628 d'après la *Rev. arch.*, *ibid.*, pl. x, n° 15 918 (Saint-Germain) : Saglio, *op. cit.*, fig. 2049 (Pompéi) ; *Notizie degli Scavi*, 1894, p. 111, fig. 24 (Terracine) ; Lindenschmit, *Alterthümer*, V, pl. XLVI, n° 822.

3. D'après le *Mus. Borb.*, V, pl. LIX, 1 et 5.

4. De Ridder, *Bronzes du Louvre*, II, pl. CV, n° 3002.

5. M. Bieber, 75es *Winckelmann's Programm*, Berlin, 1915, 4° ; W. Deonna, *Indicateur d'antiquités suisses*, nouv. sér., XXI (1919), p. 88-96.

moins de quatre cents variétés dans les fouilles d'Ostie ; ils avaient servi à préparer ces *crustula* si appréciés dans les repas publics [1], suivant un usage grec qu'adoptèrent aussi les chrétiens. Les moules de nos pâtissiers en donnent une idée très suffisante. Déjà les anciens imitaient ainsi des feuilles, des animaux : lièvre, porc ou poulet, et des coquilles, comme on le voit par notre fig. 630 [2] ; mais, sur ce dernier point, il faut se garder des con-

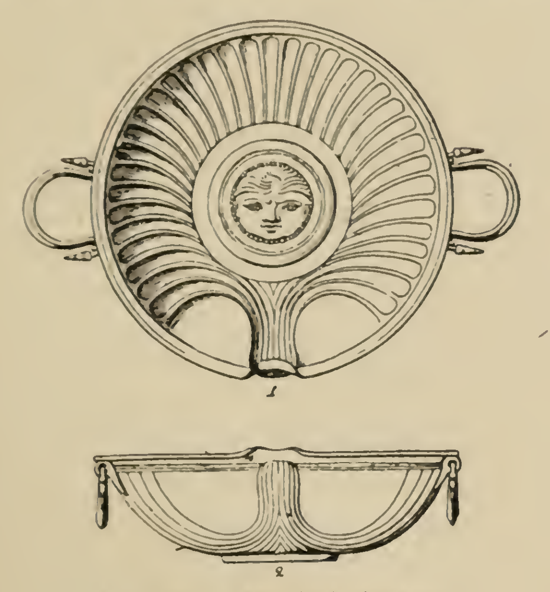


Fig. 630. — Moule à gâteaux.

fusions ; il a été reconnu que certains de ces objets avaient contenu des onguents et des fards. D'autres moules, tels ceux d'Alise que nous reproduisons (fig. 631) [3], sont formés simplement par des



Fig. 631 — Moules à pâtisserie.

cuillères profondes à long manche ; l'un d'eux a ses deux cuillerons raccordables : une charnière permet de les superposer ; ils donnaient des gâteaux de forme ovoïde.

1. A. Pasqui, *Notizie degli Scavi*, 1906, p.357-373 ; cf. Mau, *Pompei*, p. 397 ; Gusman, *Pompéi*, p. 350 et 353.
2. D'après le *Mus. Borb.*, VI, pl. XLIV, 1-2.
3. D'après Champion, *Rev. arch.*, 1916, I, pl. XII, nos 60 980 et 61 004.

Tout ménage avait besoin d'un mortier, **mortarium**. Avant l'invention du moulin broyant le grain entre deux pierres, qui donna naissance à une industrie indépendante travaillant en gros, la farine nécessaire à la famille était préparée à la maison même : on concassait le blé en le frappant au pilon dans un auget de bois ou de pierre. Par la suite, l'usage du mortier se restreignit à des préparations secondaires, comme par exemple celle des purées de pois ou de fèves ; ses dimensions furent réduites du même coup. Virgile décrivant, dans son petit poème *Moretum*, la confection du gâteau de ce nom par un paysan, nous montre ce dernier tenant d'une seule main le pilon, *pistillum*, et appuyant d'un mouvement régulier sur toute la courbure du mortier. Le British Museum possède un exemplaire en terre cuite de forme tronconique, dont le large rebord porte, à côté du bec de déversement, l'estampille du fabricant : *Boried(us) f(ecit)* (fig. 632) [1]. Deux autres, identiques entre

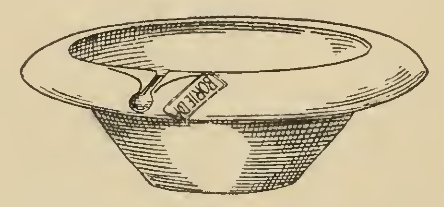


Fig. 632. — Mortier de terre cuite.



Fig. 633. — Mortier de marbre.

eux, l'un trouvé en Angleterre [2], l'autre, en marbre, conservé au

1. D'après Walters-Birch, *History of Ancient Pottery*, Londres, 1905, 8°, II, p. 551, fig. 230.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Mortarium*, fig. 5152.

musée de Bruxelles (fig. 633)[1], ont moins de hauteur, un rebord plus étroit et sont munis de quatre protubérances, permettant de saisir l'ustensile plus commodément; le pilon a la forme d'un doigt replié. Certains exemplaires devaient aller sur le feu, car l'extérieur porte encore les traces de son action; la paroi interne était souvent recouverte de poussière de tuileaux, pour amortir les effets du choc. Les potiers de Lezoux fabriquaient aussi au IIIe siècle des vases à déversoir en forme de mufle de lion, vêtus à l'intérieur de grains de quartz incrustés dans la pâte; la surface rugueuse produisait un effet de râpe et facilitait le pétrissage[2].

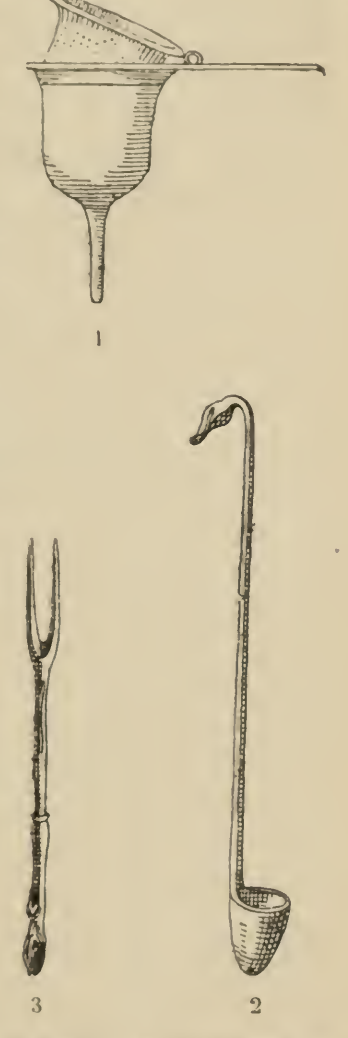


Fig. 634. — 1. Entonnoir et passoire. — 2. Cuiller à puiser. — 3. Fourchette.

Les manipulations de la cuisine exigeaient encore l'entonnoir, **infundibulum**, et la passoire, **colum**, quelquefois réunis l'un à l'autre par une charnière, comme dans un instrument trouvé en Gaule (fig. 634, 1)[3]; il arrive aussi que le tamis soit rattaché à la casserole[4] ou placé à demeure à l'extrémité du tuyau d'un vase; nous en avons signalé un cas plus haut; il y en a d'autres[5]. L'entonnoir romain, en argile, en métal ou en verre[6], a la forme d'une tasse au fond de laquelle s'adapte un tuyau; il se rencontre des modèles à tuyau oblique. Un très curieux tamis, provenant de Boscoreale, est à Berlin[7]: c'est une sorte de plat percé d'un très grand nombre de petits trous extrêmement fins, dont le réseau dessine des rosettes et des entrelacs. Les passoires paraissent avoir servi, en général, moins pour les mets proprement dits que pour le vin, qu'on filtrait sur la neige afin de le rafraîchir et de l'édulcorer.

1. D'après F. Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, p. 134, n° 115.
2. Déchelette, *Vases céramiques*, II, p. 321, pl. IX.
3. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 4064; voir *Mus. Borb.*, III, pl. XXXI.
4. Willers, *Neue Untersuchungen*, fig. 48, 50-52.
5. Lindenschmit, *Alterthümer*, V, pl. XLV, n° 773.
6. Morin-Jean, *La Verrerie en Gaule*, p. 146 et suiv., fig. 202.
7. *Arch. Anzeiger*, XV (1900), p. 190, fig. 19.

On puisait les liquides ou les sauces dans les récipients profonds au moyen d'une louche à manche vertical ; les échantillons sont nombreux (fig. 634, 2) [1].

Les Romains devaient comme nous employer principalement la vaisselle de terre ; mais des plats ou assiettes il nous reste très peu de spécimens, surtout dans leur intégrité : les uns ovales [2], avec des appendices de préhension aux deux bouts, les autres ronds (*discus*) — tels un exemplaire de la collection Farges [3] et un autre semblable, au British Museum [4] ; leur pourtour très découpé trahit l'imitation du métal. Les plats creux semblent plus abondants que ceux de faible profondeur. Nous ne sommes pas en mesure de reconnaître les distinctions qu'on établissait peut-être entre divers noms répétés par les auteurs : *catinum*, *lanx*, *lopas*, *magis*, *patina*.

Pour transporter tout un repas à la fois, on se servait d'une sorte de grande boîte ronde et haute, divisée en plusieurs compartiments superposés ; nous la voyons reproduite dans les sujets en relief qui décorent un vase gallo-romain [5]. Pains et gâteaux étaient présentés aux consommateurs sur de larges corbeilles en osier ; l'une d'elles se remarque aux mains d'un esclave dans une mosaïque africaine déjà citée [6]. D'élégants plateaux de bronze, dont les deux longues anses relevées se rapprochaient pour n'en former qu'une [7], servaient probablement de jattes à fruits.

Le couvert de chaque convive était beaucoup plus réduit que de nos jours. C'est à l'office même que le personnel domestique coupait les viandes en tranches et en bouchées ; c'est là seulement qu'étaient utiles les diverses sortes de couteaux, depuis le grand couperet à large lame jusqu'au couteau plus long, plus mince et plus affilé [8]. On prenait d'habitude les morceaux avec les mains ; les fourchettes (fig. 634, 3) ne paraissaient guère sur la table. Celles qu'on a retrouvées servaient, ou à remuer sur le feu les chairs grillées du sacrifice, ce qui explique leur ornementation recherchée, ou à retirer de la marmite les quartiers de viande ; ces fourchettes sont,

1. D'après Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n° 1425.
2. Lindenschmit, *Alterthümer*, IV, pl. XXXV, 3 ; V, pl. LII, n° 960.
3. *Op. cit.* (plus haut, p. 431, note 7), pl. V, 9.
4. Walters, *Roman Pottery*, pl. XIV.
5. Déchelette, *Vases céramiques*, II, p. 349, n° 158.
6. Ci-dessus, p. 427, note 1.
7. *Monum. dei Lincei*, VII (1897), p. 489-490, fig. 62.
8. Notre fig. 356 et *Rev. arch.*, 1916, I, pl. XI-XII (musée de Saint-Germain).

sauf exceptions, plus grandes que les nôtres, mais ne présentent que deux ou trois dents [1], quelquefois recourbées [2]. Certains de leurs manches se terminent en pied de biche [3] ou en spatule [4], ou consistent en une figurine [5].

Pour les aliments liquides ou semi-liquides, en revanche, force était de recourir à la cuillère, **ligula**. Le mot **cochlear** désignait plus spécialement, dans le principe, celle qui était prévue pour vider les coquillages (*cochleae*), mets favori des anciens; aussi la tige, droite, était dans ce cas pointue à un bout, l'extrémité opposée portant une coupelle ronde (fig. 635) [6].

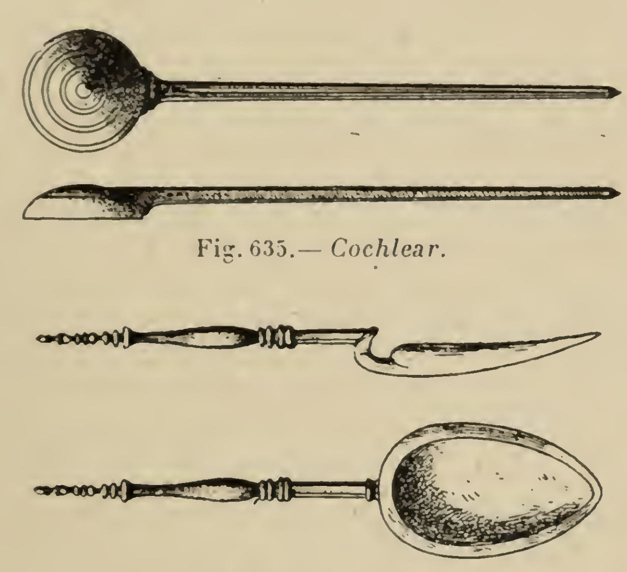


Fig. 635.— *Cochlear.*

Fig. 636. — *Ligula.*

Les autres cuillères [7] rappelaient davantage les types modernes ; notons-en une cependant, très couramment en usage à l'époque romaine, rare aujourd'hui, où l'extrémité supérieure du cuilleron est recourbée en demi-cercle avant de se raccorder au manche (fig. 636) [8] ; cette sorte de coude permettait probablement d'ap-

1. *Rev. arch.*, *loc. cit.*, pl. x, n°s 15 872-15 873.
2. *Ibid.*, n°s 1111 et 1134.
3. *Catalogue du musée Fol*, I, n° 1037.
4. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3379-3380.
5. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n° 1655 ; le n° 1656, plus simple, est notre fig. 634,3.
6. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 1688.
7. J. Jackson, dans l'*Archaeologia*, LIII, 1 (1892), p. 107-113.
8. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 4487.

puyer l'instrument sur le bord d'un plat, sans l'exposer à glisser. Il y a des modèles élégants, dont le manche s'achève, comme aux fourchettes, en pied de biche ; ou bien la coupelle est à l'intérieur couverte de dessins gravés [1] ; un exemplaire de Germanie [2] a le cuilleron en forme de feuille ; la partie centrale est finement ajourée, mais non point sans doute pour fournir un tamis.

Avec la cuillère et le plat individuel remplaçant notre assiette — lequel ne différait du plat collectif que par les dimensions — on plaçait encore devant chaque convive le verre à boire, en argile vulgaire pour les gens modestes, en poterie ornée ou en métal précieux pour les autres. Le terme **poculum**, gravé sur plus d'un, qu'on a retrouvé à Rome, s'applique indistinctement à des formes très diverses, soit à des coupes sans anses à pied bas, soit à des vases à panse qui font songer à nos carafes et auxquelles on ne buvait pas directement. Dans le populaire, on usait aussi de récipients du genre bol et de gobelets tronconiques [3], tout pareils, sauf pour la matière, aux verres sans pied d'aujourd'hui.

Les régions méditerranéennes, que nous avons surtout en vue dans ce manuel, sont des pays de vent et de poussière; il y avait constamment à nettoyer et à épousseter dans les intérieurs. Nous savons que les Romains employaient comme balais (**scopae**) des poignées de menues branches de bois ou de feuillages (myrte, houx, orme, palmier nain) ainsi que des paquets de crins flottants implantés dans un manche, comme il en existe en bronze au musée de Naples [4] ; l'un de ces manches se prolonge par une sorte de ressort à boudin qui empêchait les brindilles de trop s'éparpiller.

§ II. — *Les vases de toutes sortes ; formes, matières, décoration, fabrication.*

Nous réunissons ici l'ensemble des renseignements généraux qui concernent les vases, bien qu'ayant déjà dit quelques mots de tel ou tel d'entre eux en raison de sa destination. Il y a, en effet, des données qui peuvent s'appliquer à la plupart, quelques-unes même à tous.

1. Jackson, *loc. cit.*, p. 111, fig. 20 (sujet : Mercure et des animaux).
2. Lindenschmit, *Alterthümer*, IV, pl. XLV.
3. Peinture de Pompéi : Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 2092.
4. Saglio, *op. cit.*, fig. 6187-6188.

Les formes des vases et récipients divers pour la cuisine et la table sont en nombre à peu près illimité ; la langue latine a retenu la plupart des noms grecs déjà consacrés pour les mêmes objets, et dont beaucoup demeurent pour nous fort imprécis. Il n'y a guère d'ailleurs que la riche vaisselle de métal précieux, à décors en relief, comme celle des trésors de Boscoreale, de Berthouville et de Hildesheim, qui copie avec rigueur les formes grecques les plus typiques [1] ; quelques-unes reparaissent encore, aux mains de certains personnages, dans les statues ou les bas-reliefs ou dans les sujets peints, pareillement imités de modèles classiques ; pour une description rigoureuse des monuments de l'art il est bon de ne pas les oublier.

C'est l'**alabastre**, petit flacon allongé et sans anses ; l'**askos**, qui rappelle l'outre et se profile souvent en forme de soulier ; le **canthare**, calice à long pied mince, avec deux anses très relevées au-dessus des bords ; la **coupe**, plus ou moins profonde, avec ou sans pied ; le **cratère**, où l'on mêle l'eau et le vin, pièce ventrue dont les proportions respectives ne sont pas invariables, mais toujours munie de deux anses, généralement un peu relevées. Le **skyphos** se rapproche du canthare, notamment par les anses, sans atteindre jamais à une aussi forte taille ; il est du reste plus écrasé et n'a pas de base distincte ; c'est un bol plus ou moins élancé. Le **rhyton** se reconnaît à son extrémité inférieure en pointe, ordinairement donnée par un museau d'animal. L'**œnochoé**, qui devient l'**urceus** des potiers romains, comparable à notre pot à eau, à anse remontante, sert en effet aussi d'aquamanile, comme le prouvent les scènes de festins ; on en distingue encore l'**œnophorus**, dont le nom est gravé à la pointe, en lettres grecques, sur un exemplaire conservé à Baltimore ; il représente plutôt un cruchon récipient qu'une bouteille à verser ; c'est un grand vase aux flancs plus ou moins droits, au col lourd, pourvu de deux anses à cannelures torses, rappelant par leur profil celles de l'amphore [2]. Les formes intermédiaires, indécises, se rencontrent même dans les trésors cités plus haut ; beaucoup de pièces de Hildesheim, en particulier, sont impossibles à définir.

Les noms latins de vases sont beaucoup moins nombreux que

1. Voir Fr. Drexel, *Alexandrinische Silbergefässe der Kaiserzeit* (*Bonner Jahrbücher*, CXVIII [1909], p. 176-235 ; cf. pl. VI pour les différentes formes).
2. David M. Robinson, *Amer. Journ. of Arch.*, 1909, p. 30 et suiv. (époque romaine — et non hellénistique comme le voudrait cet auteur).

les noms grecs ; leur sens n'a pas une fixité sensiblement plus grande ; ainsi le gros pot marqué au pinceau AMPVLLA [1], et qui ressemble à un lécythe abâtardi, n'a aucunement l'aspect des nombreuses ampoules à eulogies, de peu postérieures, où les pèlerins enfermaient de saintes parcelles.

Pour puiser et transporter l'eau, l'instrument consacré en Italie sous les Étrusques était la **situle**, dont les types se transmirent à l'époque romaine ; il y en avait trois surtout : cylindrique, tronconique, ovoïde, tous trois sans col ou presque, avec une anse mobile, ou deux qui pouvaient à volonté s'appliquer l'une contre l'autre verticalement, de manière à n'en former qu'une seule, ou se rabattre horizontalement sur la surface extérieure [2]. On a retrouvé dans toute l'étendue du monde romain, et même au delà de ses frontières, bon nombre de ces seaux, en bronze [3] — la plupart venaient de Capoue —, en plomb, en argent, d'autres en terre cuite. Dans le Berry, un exemplaire en bois a été retiré d'un puits antique — ce qui garantit sa destination —, en même temps que des griffes dont les pointes devaient saisir l'anneau courant librement autour de l'anse supérieure. Ce **cadus**, de son nom latin, est absolument conique et consolidé par trois cercles horizontaux ; les deux d'en haut sont maintenus par deux bandes verticales, dans lesquelles s'engagent les crochets de l'anse (fig. 637) [4]. Il date du IIIe siècle. On constate, par une peinture

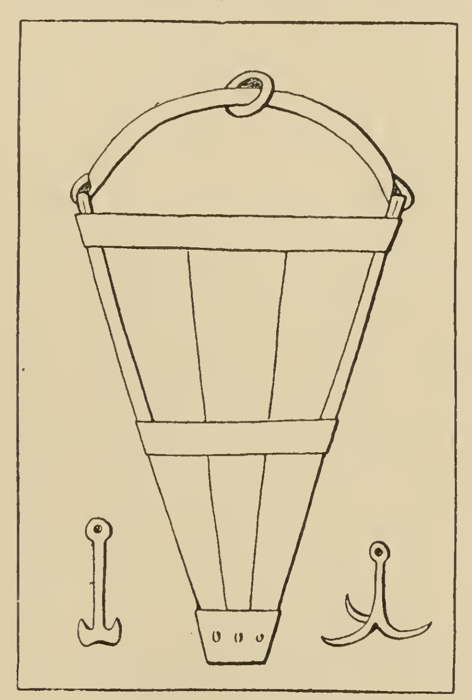


Fig. 637. — Seau à puiser.

1. Walters-Birch, *Ancient Pottery*, II, p. 466, fig. 216.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 6479 (Pompéi) ; G. Seure, *Rev. arch.*, 1913, I, p. 58 (Thrace).
3. Willers, *Die römischen Bronzeeimer von Hemmoor*, Hanovre, 1901, 4°, pl. I à III ; Id., *Neue Untersuchungen über die römische Bronzeindustrie von Capua und Niedergermanien*, Hanovre, 1907, 4°, pl. I à V.
4. D'après Ém. Chénon, *Mémoires des Antiquaires du Centre*, 1910, p. 65 et suiv., pl. II.

chrétienne [1], que les anciens facilitaient comme nous la montée du seau plein en enroulant sur une poulie la corde de traction.

Le **dolium**, très pansu, diffère en cela de l'**amphore**, grande jarre à long col et de profil ovoïde, tantôt avec un pied donnant une toute petite base, tantôt finissant en une pointe qu'on enfonçait dans la terre. Les diversités de détail peuvent à peine se compter ; on a distingué jusqu'à quarante-cinq formes d'amphores romaines [2]. Le *dolium* est apte à recevoir toutes les variétés de comestibles, liquides ou grains ; l'amphore est faite principalement pour contenir de l'huile et surtout du vin ; on la ferme avec un bouchon d'argile ou de liège, enduit de poix ou de plâtre ; elle porte une étiquette gravée ou suspendue au col, où se lit telle ou telle indication, la contenance du vase, l'âge du crû, son nom, celui du clos qui l'a fourni. Les Romains ont du reste aussi connu le tonneau de bois, **copa** ; certains monuments en font voir, que transportent des bateaux de rivière (fig. 526). Mais c'était là, semble-t-il, un ustensile de charroi, comme l'outre, plutôt que de magasinage prolongé.

Les récipients vitreux étaient moins usités. D'ailleurs ils n'apparaissent que du jour où l'on eut appris la manière de souffler le verre, dans la première moitié du dernier siècle avant J.-C. Pourtant il s'en fit beaucoup encore et de toutes sortes de formes qui rappelaient celles de la toreutique et de la céramique [3] ; mais la plupart de ces objets n'atteignent qu'à des dimensions peu considérables. Une mosaïque africaine [4] reproduit l'image d'une bouteille de vin protégée par un fourreau de paille tressée, avec un bouchon attaché à l'enveloppe ; c'est le prototype de la *fiaschetta* italienne. Cet entourage protecteur était fréquemment adopté pour la **lagena** ou *lagona* de terre, dont nous avons un exemplaire à inscription provenant de Saintes [5], et aussi pour de grands vases du type de nos « bonbonnes » du midi de la France, comme le montre encore le relief de Cabrières-d'Aigues (fig. 526).

La série des vases d'argile est, bien entendu, la plus abondante ; en très grande majorité ils ne nous sont parvenus qu'en débris, mais les spécimens intacts ou qui ont pu être reconstitués sont suffisamment instructifs. La céramique d'époque romaine est

1. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 920.
2. H. Dressel, dans le *C. I. L.*, XV, 2, pl. II. Ajouter celles de Pompéi (*C. I. L.*, IV, Suppl. 2, pl. I à III), non moins variées.
3. Voir Morin-Jean, *La Verrerie en Gaule*, dont le tableau de morphologie générale, en tête du livre, distingue jusqu'à 139 formes.
4. *Musée Alaoui*, Suppl. I, pl. V, 6.
5. Walters-Birch, *op. cit.*, II, p. 467, fig. 217.

extrêmement loin d'offrir le même intérêt artistique que celle de l'époque grecque ; aussi n'en avons-nous point traité à propos de la décoration des monuments. Il est toutefois indispensable de décrire à grands traits les modèles les plus répandus au cours de cette longue période, ainsi que leur ornementation et les méthodes de façonnage [1].

Les **vases à sujets peints** avaient perdu, dès le IIIe siècle avant notre ère, même dans les contrées helléniques, la vogue d'autrefois ; leur fabrication diminua dans des proportions considérables et finit par tarir, ou peu s'en faut. C'est par exception qu'on retrouve des exemplaires tardifs, toujours d'une grossière exécution, comme ceux de la Marne, qui étaient naguère au musée de Reims et semblent remonter à peu près au temps de Jules César [2].



Fig. 638. — Vase de Popilius.

Ce genre d'ouvrages fut supplanté par la **poterie à reliefs**, qui rencontra dans tous les pays un engouement prodigieux et fournit dès lors presque tous les vases de luxe en cette matière. Elle aussi, comme on pense, était d'origine grecque ; et même en Italie la main-d'œuvre hellénique se mit à son service, sans conquérir

1. Walters-Birch, *Ancient Pottery*, II, p. 430-555 ; Walters, *Roman Pottery* (voir l'Introduction) ; J. Curle, *Terra Sigillata. Some Typical Decorated Bowls*, dans les *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, LI (1917), p. 130-176.

2. L. Demaison, *Bull. des Ant. de France*, 1912, p. 279 et 362.

cependant aucun monopole. On ne sait toujours point l'emplacement exact de la fabrique qui jeta sur tous les marchés les **bols** dits « **de Mégare** », à couverte brune ou noirâtre, sans glaçure ; mais il y eut des succursales, et, en Italie [1] précisément, à la fin du IIIe siècle avant l'ère chrétienne, une des plus fécondes, qui rendit célèbre le nom tout latin de *C. Popilius* (fig. 638) [2], comprenait les établissements ombriens de Mevania et d'Ocriculum. D'autres marques fréquentes sont celles de *L. Appius*, *L. Atinius*, *L. Quintius*. Les reliefs, souvent de bon style, étaient tirés, tantôt d'une matrice unique, tantôt de petits moules séparés ; le décor était surtout ornemental. Pourtant une coupe, signée Popilius, représente une bataille d'Alexandre étroitement apparentée à la célèbre mosaïque pompéienne de la maison du Faune [3]. Cette industrie, à laquelle on a proposé, un peu à la légère, d'appliquer spécialement l'appellation de *Samia vasa*, qui se lit chez Pline, persista jusqu'aux bas temps de l'Empire.

Elle souffrit beaucoup néanmoins d'une puissante concurrence : à **Cales** ou Calenum, en Campanie, s'était développé, parallèlement à la série précédente, entre les années 250 et 180 environ, un genre de céramique à formes plus variées, qui produisait notamment des bols plus larges et des coupes, ornés *à l'intérieur* d'un médaillon en relief [4]. Les chefs d'ateliers étaient nombreux ; les noms qui reviennent le plus fréquemment sont ceux, romains eux aussi, d'*Atilius*, de *Canuleius* (fig. 639) [5] et de *Gabinius*. Le *praenomen* change pour le même gentilice ; c'est preuve d'une industrie familiale qui se transmettait aux héritiers directs. Les Campaniens faisaient choix d'un ton noir, d'éclat métallique ; métal-

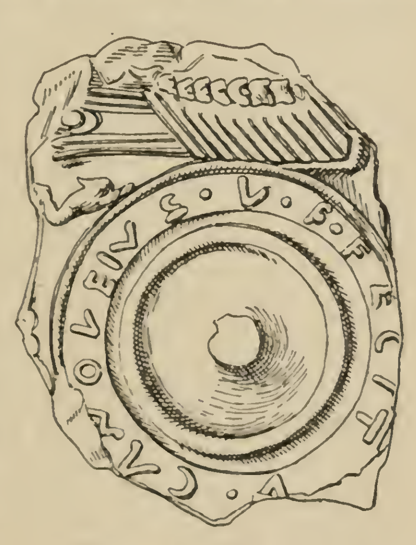


Fig. 639. — Fragment d'une coupe de Cales, signée *Canuleius*.

1. M. Siebourg, *Röm. Mitth.*, XII (1897), p. 40-55 ; A. Baudrillart, *Mélanges de Rome*, IX (1889), p. 288-298.
2. D'après les *Mélanges de Rome*, *loc. cit.*, pl. VII.
3. P. Hartwig, *Röm. Mitth.*, XIII (1898), p. 399-408 et pl. XI.
4. R. Pagenstecher, *Die Calenische Reliefkeramik*, Berlin, 1909, gr. 8° (*Jahrb. des Inst.*, Ergänzungsheft VIII) ; tableau des formes, pl. XXVII.
5. D'après Pagenstecher, *ibid.*, p. 82, fig. 37.

liques également étaient les modèles dont s'inspiraient les décorateurs de ces ouvrages.

Pour varier les effets produits par ce noir, on utilisa méthodiquement ceux qui résultaient de certains accidents de cuisson : quand l'air s'introduisait dans le four allumé, un coup de flamme oxydante faisait tourner le noir au rouge corail ; ton superbe, qu'on avait d'abord réservé à certaines parties de la surface et qu'on se plut ensuite à voir envahir les parois entières des vases. Aussi bien qu'en Asie Mineure, cette technique se perfectionna en Italie, essentiellement grâce à l'application d'un lustre transparent et incolore, qui donnait au rouge une glaçure brillante rappelant l'éclat du métal.

LES VASES SIGILLÉS. — C'est à cette masse innombrable des vases à vernis rouge, qui constituent la vraie céramique romaine, qu'on réserve depuis Dragendorff [1] le nom de **terra sigillata** ; qualification bien impropre, car elle paraît faire allusion, soit à la décoration par figurines, soit à l'impression de marques ou cachets tels que des sceaux ; toutes choses que rend également le terme *sigilla* ; or les unes ou les autres sont loin de se rencontrer toujours sur la poterie rouge. D'autre part, Déchelette [2] englobait encore, avec autant de raison, parmi les vases sigillés ceux, plus rares, qui ont reçu une couverte de couleur différente, mais qui ressemblent aux précédents par les formes ou la technique. Celle-ci présente de grandes analogies entre les diverses fabriques, même séparées par plusieurs siècles. En dehors des **vases unis**, les moins nombreux si l'on fait abstraction des séries les plus récentes, nous devons distinguer :

1° les **vases moulés**, où tout était moulé ensemble, la pièce et le décor ; le pied, le rebord et les anses étaient seuls tournés à part et rapportés ensuite ; les exemplaires les mieux venus rentrent dans cette catégorie, et beaucoup de moules ont été rendus au jour ;

2° les **vases à reliefs d'applique**, reliefs obtenus par de la **barbotine** ou poussière d'argile délayée dans l'eau ; mais tantôt on modelait le décor à la main ou à l'ébauchoir, tantôt la barbotine était introduite dans les creux d'une estampille qu'on apposait sur la paroi

1. *Terra sigillata*, dans les *Bonner Jahrbücher*, XCVI-XCVII (1895), p. 18-155.
2. *Vases céramiques*, I, Introduction.

lisse. Il nous reste un grand nombre de ces estampilles en terre cuite ; il dut s'en faire aussi en bois ou en métal.

La variété des formes données à ces poteries est, dans le détail,

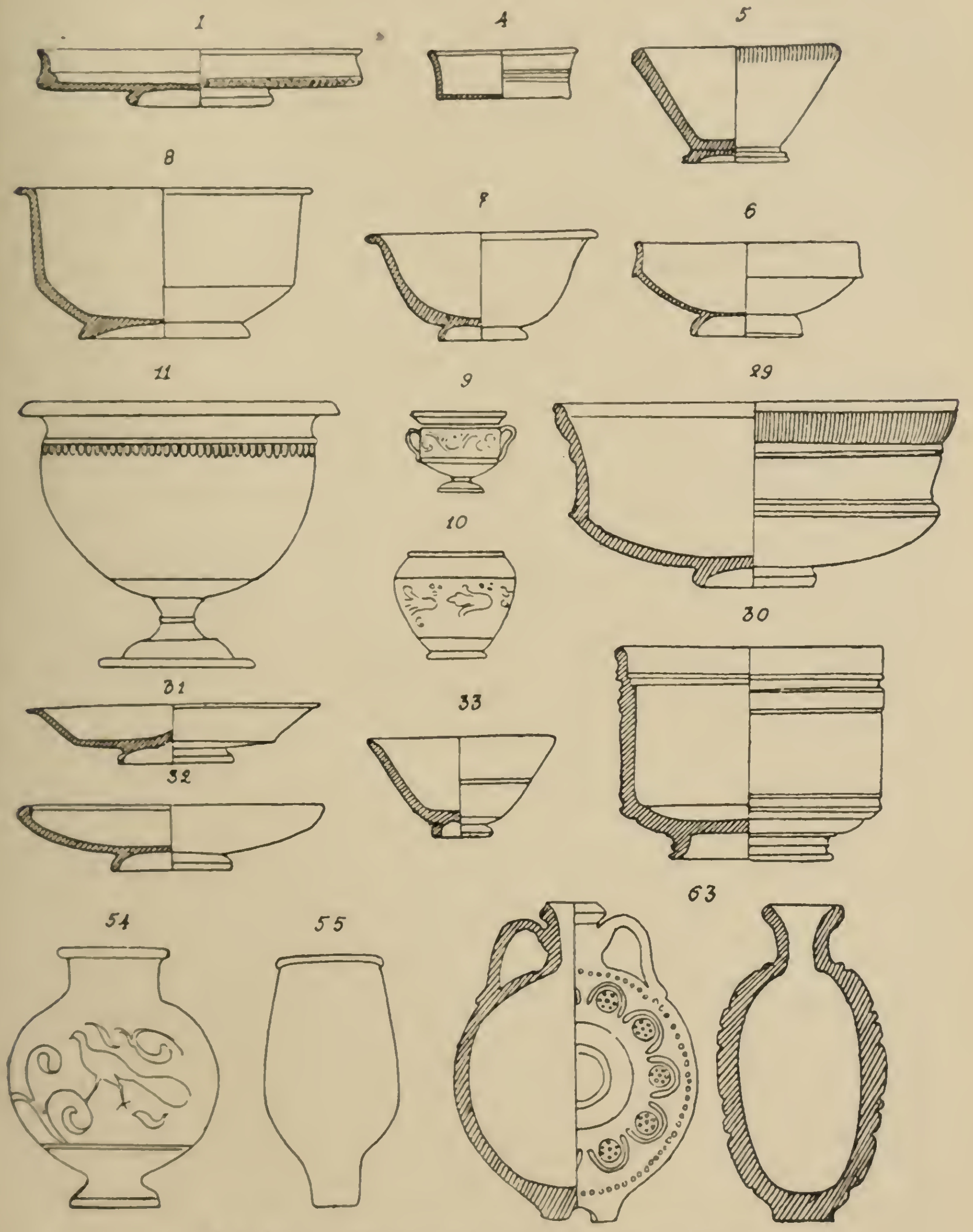


Fig. 640. — Formes usuelles de vases sigillés.

considérable. Dragendorff [1] en a catalogué 55, et Déchelette a ajouté 22 numéros nouveaux, tenant compte des types que préféraient

1. *Loc. cit.*, pl. I-III ; Walters, *Roman Pottery*, pl. XLI-XLIV.

des officines dont il a fait le premier une étude attentive. On arriverait aisément à un chiffre encore supérieur, car les transitions sont insensibles, mais cette nomenclature trahit déjà des distinctions subtiles, et la plupart des unités rentrent dans les galbes spécifiques de la cruche, de la coupe, du bol et du plat. Le plus souvent, les formes helléniques qui sont à l'origine se reconnaissent à peine, ou les imitations trahissent une profonde dégénérescence. Parmi ces types, il en est qui reparaissent beaucoup plus que les autres ; ce sont les seuls que nous ayons retenus et pris soin de signaler aux lecteurs (fig. 640 et 641) [1] en adoptant la numérotation Dragendorff-Déchelette.

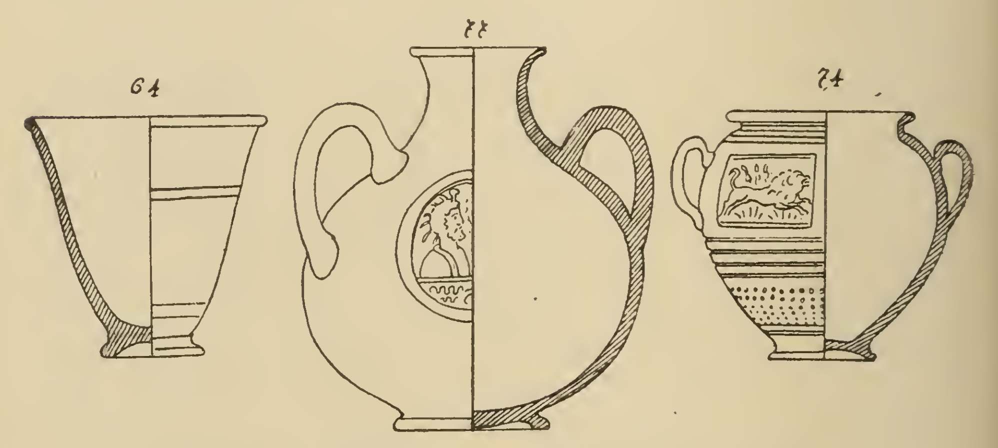


Fig. 641. — Autres formes usuelles de vases sigillés.

I. — *Vases d'Italie, dits d'Arezzo.* — La poterie sigillée procède, nous le rappelons, d'une tendance à imiter, en une matière moins coûteuse, la vaisselle de métal — tendance qui s'affirme, au Iᵉʳ siècle, par la fabrication fort adroite de plateaux, de patères et d'œnochoés à manches ornés, dont les images par photographie donnent presque l'illusion des travaux de toreutique [2]. Cette poterie, à ses débuts, a surgi un peu partout dans le bassin de la Méditerranée [3] : sans aucun doute, il y avait des usines en Asie Mineure, surtout en Ionie, et dans le sud de la Russie, peut-être aussi en Sardaigne et en Égypte ; mais bon nombre d'exemplaires en usage, même dans ces diverses contrées, étaient des articles venus d'ailleurs, principalement d'Italie, et l'on constate par leurs marques

1. D'après Walters, *Roman Pottery*, dernières planches.
2. Déchelette, *Vases céramiques*, II, pl. VIII.
3. Dragendorff, *Bonner Jahrbücher*, CI (1897), p. 140-152.

qu'entre les fabriques qui travaillaient ainsi pour l'exportation, une des plus actives et des plus anciennes était celle d'**Arezzo** (Aretium), au sud de Florence.

Cette cité, de fondation étrusque, resta d'abord fidèle au goût toscan ; les premiers vases qui en sortirent étaient revêtus d'un vernis noir, rappelant le *bucchero* local de l'époque grecque et les vases de Calès. Mais bien vite elle se limita à façonner une terre rouge, nette et polie, d'effets très comparables à ceux que produit, en cette teinte, notre cire à cacheter. Sa couverte brillante, également rouge, était un composé de silice, d'oxyde de fer et d'une substance alcaline. En dehors d'Arezzo, Pline mentionne les ateliers de Modène et de Sorrente ; nous savons qu'il y en eut encore à Rome, à Pouzzoles, à Capoue, à Cumes, à Rimini et dans quelques bourgades d'Étrurie, sans pouvoir dire si c'étaient des officines indépendantes ou de simples filiales d'Arezzo.

Les formes, qui se ressentent de cette influence du métal, sont plus simples qu'à l'époque hellénistique et plus archaïsantes (n°s 1 à 14 de Dragendorff). On y remarque au premier coup d'œil des plats circulaires à pied surbaissé et des vases à panse plus ou moins large et haute, le plus souvent dépourvus d'anses, rappelant parfois nos saladiers ; les dimensions sont d'ordinaire assez faibles. Les formes élancées, en calice, sont celles des vases ornés ; les vases arétins unis se retrouvent en Gaule à foison ; les autres y sont plus rares, parce que leur fragilité en rendait le transport hasardeux.

La plupart de ces articles portent l'estampille du potier. Les noms étaient imprimés dans le moule, à l'aide d'un timbre, en lettres incuses et rétrogrades ; ils se détachent donc en relief sur le vase lui-même. Ils posent quelques problèmes embarrassants ; car le propriétaire d'officine avait des esclaves, auxquels il permettait d'inscrire leurs propres noms, en plus du sien, sur les poteries qu'ils avaient confectionnées. Or le maître indique, suivant le cas, ses *tria nomina* ou, plus ordinairement, le prénom et le gentilice, d'aventure le gentilice seul ; tout cela au génitif habituellement ; le nom de l'esclave plutôt au nominatif. Mais des abréviations fréquentes ne permettent pas toujours les distinctions de cas ; l'ordre de succession des noms n'est pas invariable ; on a pu prendre le nom de l'esclave pour le *cognomen* du maître ; enfin ce dernier passe son gentilice à l'esclave affranchi. Outre les noms, on trouve parfois, presque uniquement en Italie, les formules *of(fi-*

cina), *ma*(*nn*), *fe*(*cit*). L'aspect des lettres n'est pas toujours un indice chronologique ; beaucoup de fabricants se plaisaient aux notations à la mode archaïque : II pour E, I' pour F. Les ligatures nombreuses compliquent enfin le déchiffrement.

Les noms sont inscrits dans des cartouches de genre très variés. M. Dressel a distingué parmi eux 87 formes [1]; d'une façon générale, les marques rectangulaires sont les plus anciennes; elles se logent à l'extérieur du vase, au milieu du dessin; tel est l'usage courant dans la période augustéenne. Ensuite viennent les marques en forme d'empreinte de pied. Dans le champ de l'inscription on observe quelquefois, d'autre part, des signes, des ornements (palme, couronne, étoile, figure d'animal); ils sont rares dans la production la plus récente ; mais alors c'est le cartouche lui-même qui prend une forme plus capricieuse. Nous donnons ici un aperçu des marques d'Arezzo (fig. 642).

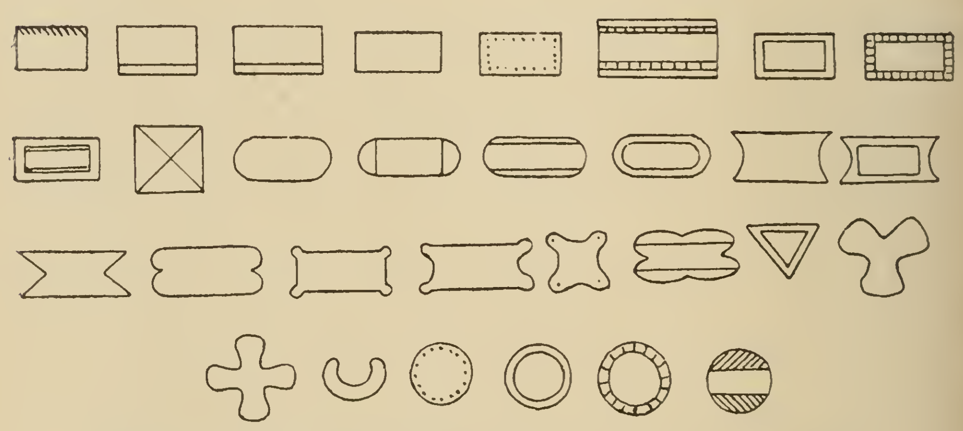


Fig. 642. — Types d'estampilles trouvées sur les vases d'Arezzo.

Quant aux noms, ils ont été classés par les répertoires [2] dans l'ordre alphabétique des gentilices; de chaque maître on a rapproché ses esclaves et affranchis. Les propriétaires ont des noms latins, leurs auxiliaires sont grecs ou d'origine barbare. On connaît une quinzaine de familles de potiers ayant fabriqué des vases ornés [3]. Deux noms éclipsent tous les autres :

1° *M. Perennius* (abrégé en *M. Pe*, *M. Per*, *M. Pere*, *M. Peren*, ou inscrit tout au long *M. Perenni*), qui travaillait vers 30 avant notre

1. *C. I. L.*, XV, II, 1, p. 703.
2. *C. I. L.*, XI, II, 1, p. 1081-1160 ; XIII, III, 1, p. 94-118 ; XV, II, 1, p. 70. Cf. H. Gummerus, dans l'*Eranos*, XVI (1916), p. 161-180.
3. Liste dans Déchelette, *op. cit.*, I, p. 13 et suiv.

ère, avait peut-être une succursale à Centumcellae ; deux de ses esclaves méritent d'être connus, *Bargates* et *Tigranes*. Le vase dont on trouve ici deux aspects (fig. 643) [1] est signé à la fois de Perennius et de Tigranes ; il représente une de ces scènes de danses que la clientèle appréciait tant.

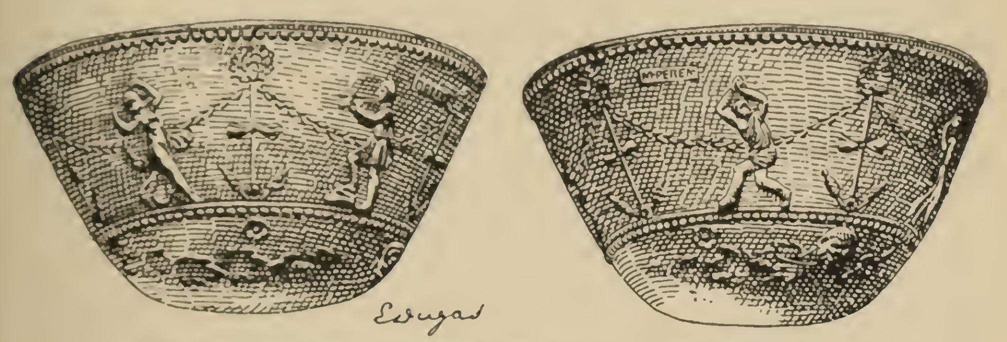


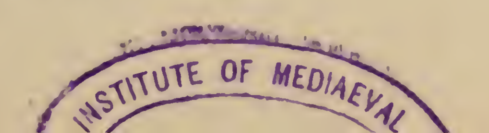
Fig. 643. — Vase de Perennius et de son esclave Tigranes.

2° *P. Cornelius* employait une quarantaine d'esclaves ; l'un d'eux, *Rodo*, fit un vase portant le nom et la tête d'Auguste, ce qui date en gros le commerce de son maître.

On peut retenir aussi les noms d'*Annius*, *Memmius*, *Rasinius* ; ce dernier est un des plus récents. Ces fabriques du centre de l'Italie, d'après les recherches les plus nouvelles [2], étaient dans l'ensemble en activité entre ces deux dates approximatives : 40 avant notre ère — 60 après J.-C.

Deux catégories de sujets sont à distinguer. Dans la première, à laquelle reste attaché le nom de M. Perennius, prédomine le décor en frise, où les figures sont répétées ou groupées, divisées quelquefois par de simples piliers ; les silhouettes ne posent sur aucune ligne de terrain autre que la bordure de la frise. Dragendorff en signale l'isocéphalie, non sans l'exagérer. Beaucoup se livrent à la danse : ménades, satyres, esclaves sacrées portant la coiffure en corbeille d'osier dite « calathiscos » ; des suivants de Bacchus coupent les grappes ou les foulent ; mentionnons la Victoire, les génies ailés, les scènes de banquet. Dans la seconde manière, celle de P. Cornelius et de la fabrique de Pouzzoles, le décor ornemental l'emporte ; les figures, quand elles ne manquent

1. D'après la *Loeb Collection*, pl. v, n° 125 ; cf. p. 81.
2. George H. Chase, *The Loeb Collection of Arretine Pottery*, New-York, 1908, 4°, et du même, *Museum of Fine Arts, Catalogue of Arretine Pottery*, Boston, 1916, 4°.



pas tout à fait, sont de taille extrêmement variable et perdent leur importance au profit des accessoires : feuilles, guirlandes, couronnes, masques, colonnettes, rinceaux de pampres, moulures diverses, godrons, bâtonnets, grènetis, etc...

Cette décoration s'inspire largement des reliefs néo-attiques, de leur archaïsme un peu froid et guindé, ainsi que de la vaisselle d'argent d'Asie Mineure, dont elle copie les motifs secondaires. Les figures, par un souvenir du goût hellénique, se détachent librement sur un champ uni; les compositions sont aérées, sans surcharge; nous noterons de tout autres procédés en Gaule. Par exception à la loi des influences réciproques, l'illusionnisme, si estimé des contemporains en sculpture, n'a jamais trouvé place sur la poterie sigillée.

II. — *Vases de Gaule* [1]. — Durant la seconde moitié du Ier siècle, les traditions dans cette forme d'art émigrèrent définitivement en Gaule.

A. — *Vases moulés*. — Déjà sous Auguste, les vases italiques du potier *Aco* [2] et de son esclave *Acastus* avaient fourni des prototypes aux **ateliers arvernes**. Sous les premiers successeurs de ce prince, la fabrique de **Saint-Rémy-en-Rollat** (Allier) répandait des vases moulés à *pâte blanchâtre*, grise ou jaunâtre, recouverte d'une glaçure jaune tirant sur le brun [3]. Les formes adoptées rappellent le bol, le mortier, le skyphos, l'amphore sans anses, avec divers types de flacons. Presque tous ces vases sont anépigraphes, d'exécution médiocre ; dans leur décor monotone, le signe spécifique est une bande d'arcs, avec fleurons greffés à l'extrémité de ces arcs (fig. 644) [4].

Mais, comme en Italie, la *pâte rouge à vernis rouge* conquit les préférences. Avant de s'imposer dans un autre centre arverne, à Lezoux, elle avait accaparé l'activité des **ateliers ruthènes** de **La Graufesenque** (Aveyron). Ceux-ci, du reste, dont le commerce d'exportation s'inaugure sous Tibère, usèrent quelquefois d'un vernis particulier inconnu ailleurs : une glaçure jaune dont les veines rouges imitaient le marbre. Quant au vernis rouge, il est plus brillant que celui d'Arezzo, et la pâte est plus dure.

1. Déchelette, *Vases céramiques*. Répertoire de marques au *C. I. L.*, XIII, III, 1, p. 119-464 (*vascula gallica*).

2. Cf. Germain de Montauzan, *Annales de l'Université de Lyon*, II, 30 (1915), p. 61 et suiv. ; spécimen à la fig. 16.

3. *Ibid.*, I, p. 31 et suiv.

4. D'après Déchelette, *ibid.*, p. 49, fig. 43.

Les vases moulés de cette région n'empruntent que quatre formes qui sont, dans la nomenclature convenue : le 11, type caliciforme arétin ; le 30, sorte de bol court ; le 29, bol caréné à lèvres guillochées, qui prédomine jusque vers l'an 80 — des spécimens ont été exhumés à Pompéi — ; le 37, bol presque hémisphérique à lèvres lisses — c'est la forme du vase de Perennius (fig. 643) —, qui supplante le précédent et s'est retrouvé en abondance au cours des

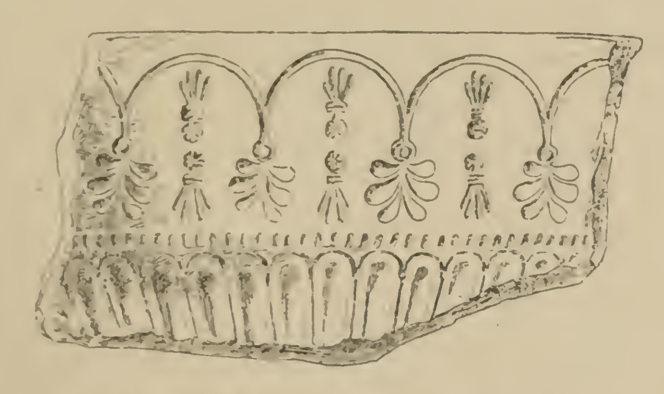


Fig. 644. — Tesson de Saint-Rémy-en-Rollat.

fouilles du *limes* germanique. Le vase 29 est souvent tout uni et porte seulement la marque du potier sur le fond, à l'intérieur ; d'autres fois, il est orné d'un simple rinceau à ligne sinueuse, avec ou sans médaillons. Le 37 est généralement anépigraphe et revêtu d'un décor en segments séparés, mais qui se répètent. Déchelette [1] y a catalogué les divers types suivants, qui sont communs aux ateliers de Lezoux :

a) décor de transition, en grande partie ornemental ;

b) décor figuré à métopes ;

c) décor à grands médaillons ;

d) décor à arcs ;

e) décor à arcs et demi-médaillons ;

f) décor à large rinceau ;

g) décor à figures libres sans encadrement. Ces figures, qui se groupent souvent en sujets de genre, sont principalement des divinités, des satyres, des gladiateurs, ou des animaux, chiens et oiseaux.

A La Graufesenque, deux céramistes l'emportent sur tous leurs rivaux, *Germanus* et surtout *Mommo* dont le nom se lit sur un

1. *Ibid.*, I, p. 64 et suiv., pl. VIII-XII.

fragment donné à la fig. 645 [1]. La fabrique disparaît ou cesse de compter sous le règne de Trajan. Une particularité qui lui est propre, ce sont les **graffites** tracés avec un stile sur des morceaux déjà cuits; on y lit des noms de vases et de fabricants, des indications de capacité ; ces débris seraient donc des pièces de comptabilité, un peu énigmatiques, rappelant néanmoins en quelque mesure les *ostraka* égyptiens.



Fig. 645. — Tesson de La Graufesenque, signé *Mom(mo)*.

Dans une contrée voisine et vers le même temps, les ateliers de **Montans** (Tarn) fabriquaient des formes 30 et 37. Cette dernière était adoptée exclusivement dans ceux de **Banassac** (Lozère), qui développèrent un procédé de La Graufesenque : des formules simples, *Ave*, *Vale*, en petits caractères sur le fond intérieur, devinrent à Banassac de vraies **légendes décoratives** faisant extérieurement le tour de la panse ; on y relève notamment des exclamations, comme celle-ci (fig. 646) : *Gabalibus feliciter* [2] —

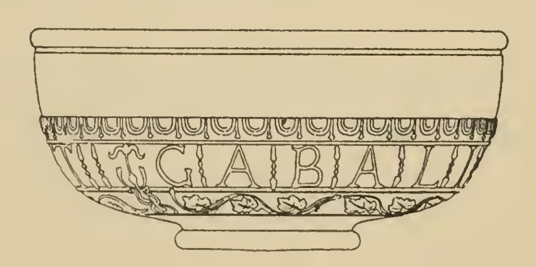


Fig. 646. — Vase à légende décorative.

l'ethnique désigne une peuplade des Cévennes. Ces vases, datés de la fin du Ier siècle, devaient être offerts en cadeaux.

1. D'après Déchelette, *ibid.*, I, p. 80, fig. 59. Liste des potiers connus de La Graufesenque, *ibid.*, p. 79.
2. D'après Déchelette, *ibid.*, I, p. 122, fig. 82.

La fabrique de **Lezoux** (Puy-de-Dôme) [1] l'emporte sur tous les autres ateliers de Gaule par la durée et l'intensité de son exportation, qui se fit surtout dans les régions du Nord. Les formes y varient plus qu'ailleurs ; bien peu toutefois y sont abondamment représentées, et les mêmes que ci-dessus gardent la primauté. Signalons néanmoins le 64, gobelet tronconique, et le 63, gourde aplatie avec un col bas flanqué de deux petites anses en demi-cercle, et une ébauche de pied.

Les vases moulés de Lezoux, qui ne sont pas tous signés, nous ont fait connaître cependant un grand nombre de marques. Dans une première période (années 40 à 75 environ), caractérisée par la forme 29, elles se placent dans le fond, à l'intérieur ; aucun nom de potier n'émerge vraiment de la nomenclature ; le décor est purement ornemental. La deuxième période (de 75 à 110 approximativement) laisse voir la prépondérance absolue des formes 30 et 37 ; les marques s'insèrent désormais au milieu même du décor, qui d'abord rappelle les types de transition signalés plus haut ; puis le céramiste *Libertus* (fig. 647) [2], vedette de la série avec *Butrio*, hanté par la réputation des ciseleurs, introduit les grands sujets, traités avec adresse et où défilent de nombreuses figures de taille réduite. La dernière période, où l'on ne rencontre plus guère que la forme 37, voit l'apogée de cette fabrication ; les noms d'*Advocisus*, *Banuus*, *Doccus*, *Paternus* et surtout *Cinnamus* sont portés par elle dans les pays les plus divers ; dans l'ornementation, les grandes couronnes et les médaillons fourmillent, ainsi que les représentations d'animaux. Au cours du IIIe siècle, à une date incertaine, l'officine fut ruinée, peut-être incendiée par les Germains.

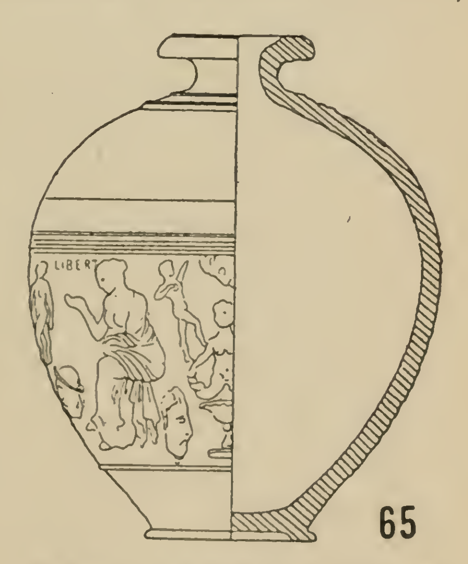


Fig. 647. — Amphore de Lezoux, signée *Libertus*.

Ces vases moulés de la Gaule transcrivent les modèles hellénistiques, empruntés à toutes sortes d'objets et à toutes les formes artistiques, parfois avec de singulières libertés : faute d'un poinçon,

1. *Ibid.*, I, p. 138 et suiv.
2. D'après Déchelette, *ibid.*, I, pl. IV, forme 65.

l'ouvrier remplace dans une scène un personnage par quelque autre, ou il en détache un seul, dont les attitudes ne se comprennent plus. On regrette l'abus des divisions géométriques, un entassement fâcheux dans les ensembles. Presque tous les dieux

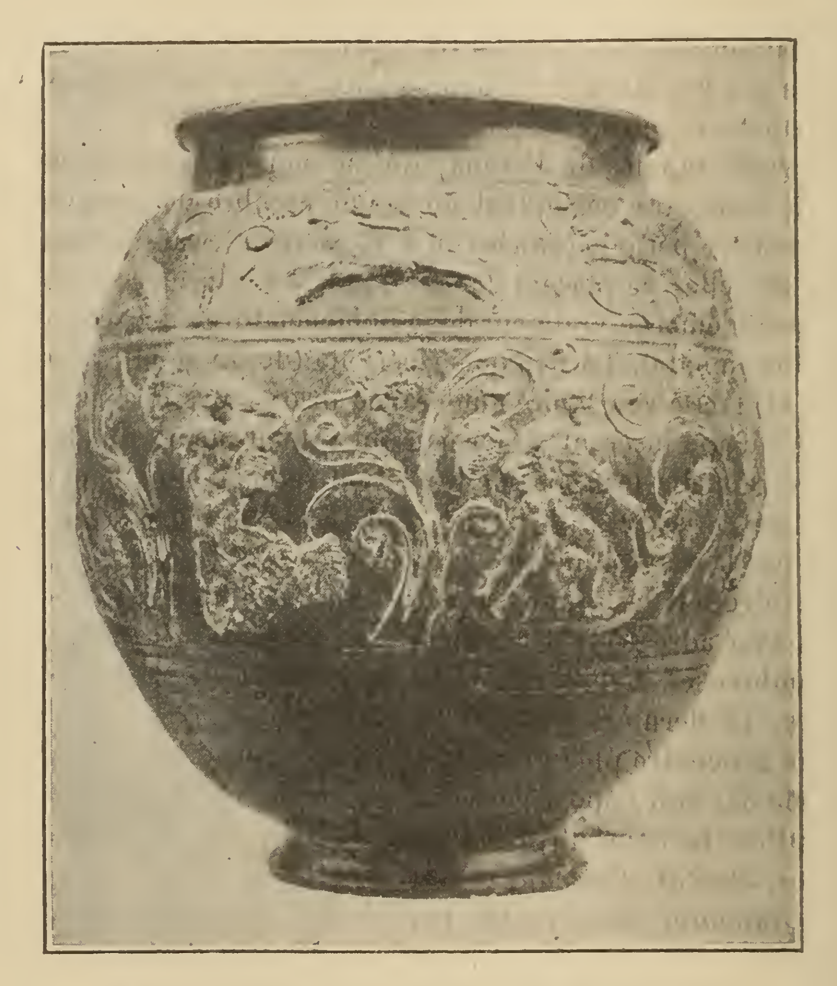


Fig. 648. — Grand vase de Lezoux à reliefs d'applique.

ont place dans ce répertoire; quelques-uns sont exclus pour leur caractère de gravité, jugée excessive. Naturellement Vénus, Bacchus et leurs cortèges tiennent le premier rang, ainsi qu'Hercule. Comme en peinture et en mosaïque, nous voyons reparaître des sujets de genre, des tableaux idylliques à la mode égyptisante, des scènes de chasse et d'amphithéâtre.

B. — *Vases à reliefs d'applique* [1]. — Le moulage intégral avait été appliqué mêmes aux vases ovoïdes ou sphériques ; pour eux, cependant, il offrait de grandes difficultés. On en vint par suite à

1. Déchelette, *op. cit.*, II, p. 167 et suiv.

préférer le système des reliefs d'applique, qui, au IIIe siècle, supplanta l'autre technique assez généralement. Ces reliefs, moulés à part, de contour circulaire ou irrégulier, étaient fixés à la barbotine sur la panse du vase une fois sec.

C'est encore de **Lezoux** que proviennent en majorité les exemplaires de nos collections; deux formes nouvelles interviennent alors, pareillement ovoïdes, et se maintiennent d'une façon presque exclusive : le 72, assez grand et sans anses; le 74, plus petit, à deux anses. Le répertoire des représentations ne fut d'ailleurs pas modifié. Nous donnons comme spécimen une des belles pièces du musée de Saint-Germain, sortie des ateliers de Lezoux et conforme au type 72. Les reliefs d'applique s'y répartissent sur deux zones : celle d'en haut, la plus étroite, comporte une zone d'animaux courants ; l'autre rapproche au hasard des légendes distinctes : ce qu'on en voit ici est, à gauche, une figure de mythe de Laocoon, et, à droite, Hercule aux prises avec le lion de Némée (fig. 648) [1].

Une seconde catégorie était émise par un ou plusieurs **ateliers de la vallée du Rhône** ; nous ne connaissons plus guère qu'en fragments les petits vases un peu piriformes, d'encolure moyenne, à anses relevées, qu'ils fabriquaient et que Déchelette a classés sous le nº 77. Selon lui, les sujets qui y sont figurés, dans un petit médaillon sur la panse, ayant trait habituellement aux spectacles publics, on pourrait considérer ces objets comme des bibelots-souvenirs, que les assistants auraient achetés au sortir du théâtre, de l'amphithéâtre ou du cirque. Une particularité de cette série, ce sont les **légendes explicatives**. Il arrive aussi qu'on y rencontre l'inscription *Cera* accompagnée d'un nom propre au génitif ; par exemple : *cera Apollini(s)*; ce serait la signature du modeleur qui avait exécuté, en cire, la maquette de la matrice. Par contre, aucun vase à reliefs d'applique ne



Fig. 649. — Médaillon sur un vase de la vallée du Rhône.

1. D'après Déchelette, *ibid.*, II, pl. III.

porte la marque du potier. L'exemplaire ici reproduit (fig. 649) [1] représente un citharède : « Sois vainqueur, Apollon, » lui crie l'assistance enthousiasmée.

III. — *Ateliers septentrionaux.* — De Gaule ont rayonné, non seulement les produits, mais les procédés techniques. Dans les **régions rhénanes** il se constitua des centres de fabrication très actifs, mais qui ne firent jamais que sur place, aux ateliers déjà étudiés, une véritable concurrence. La fabrique de **Heddernheim**, près Francfort, celle de **Trèves** (ou environs) [2], les officines secondaires d'Alsace [3] ne plaçaient leur marchandise que dans le voisinage. Plus renommées étaient celle de **Westerndorf**, dans la Bavière méridionale, et une autre à **Rheinzabern**, près de Spire, patiemment explorée par W. Ludowici [4]. En plein essor au IIe siècle, elles se mirent à la remorque des ateliers de Lezoux. Aussi leurs vases ornementés sont presque tous du type 37 ou, plus rarement du 30; les vases unis affectent les formes 31, 32 ou 33. L'infériorité des uns et des autres est manifeste vis-à-vis des modèles gaulois, tant pour la poterie même que pour le décor, dénué d'originalité et de goût; au lieu de varier les sujets, les céramistes répètent le même sur tout le pourtour. Deux noms se lisent parfois sur la même pièce; peut-être rapprochait-on ainsi le potier et l'ornemaniste. Les marques de *Cerialis* et de *Comitialis* reviennent à satiété.

On a découvert dans le nord-est de la France, en Grande-Bretagne et le long du Rhin, notamment à la Saalburg, des vases très particuliers, remontant aux IIe-IIIe siècles et qu'on juge de provenance germanique. A côté de diverses sortes de cruches ou de flacons, on distingue principalement une forme nouvelle, ventrue, étiquetée sous le n° 54. Tous ces articles ont ordinairement une couverte noire, sur laquelle sont *peints* en blanc les ornements; ceux-ci se réduisent presque uniquement à des inscriptions familières toujours dans le même esprit : *Bibe* ; *Da vinum* ; *Reple, copo, da* ; *Reple me, copo, meri*. Ce sont là des œnochoés pour le peuple [5].

1. D'après Frœhner, *Musées de France*, I, p. 54, pl. XIV, 3 (Déchelette, *op. cit.*, II, p. 293, fig. 103).

2. E. Fölger, *Die Bilderschüsseln der ostgallischen sigillata-Manufakturen*, Bonn, 1913, 4°.

3. R. Forrer, *Die römischen Terra sigillata-Töpfereien... in Elsass*, Stuttgard, 1911, 8°.

4. Voir ses quatre rapports de fouilles : *Stempel-Namen*, *Stempel-Bilder*, *Urnen-Gräber et Ziegel-Gräber*, Rheinzabern, s. d., 4°.

5. Walters, *Roman Pottery*, pl. XVIII.

En **Grande-Bretagne** [1], les fabriques de **Castor** et environs (Northamptonshire) s'ouvrent probablement dès le Ier siècle ; leurs produits sont plus soignés et moins monotones que ceux de Germanie ; pourtant le dessin du décor reste généralement médiocre. On y trouve quelquefois des figures d'hommes, surtout de gladiateurs, plus fréquemment des animaux à la course (fig. 468), par exemple des chiens poursuivant des cerfs ou des lièvres [2]. Les motifs ornementaux présentent déjà l'aspect géométrique particulier qui caractérise le style celtique. Une des spécialités de Castor consiste dans des vases à *pâte blanche* et à *couverte sombre*, dans les tons de l'ardoise. On y fabriquait aussi des *vases peints* à décor floral stylisé. La forme 54 est très répandue.

Dans les districts de **New Forest** (Hampshire), et **Upchurch** (Kent) ont été retrouvées en abondance de grandes jarres des formes 54 et 55, et aussi des variétés des genres cruche ou flacon, faites d'une argile de ton gris foncé ; le décor est très simple, géométrique ou végétal, et encore de style celtique.

IV. — *Ateliers d'Afrique.* — Une province nouvelle de la poterie sigillée à reliefs d'applique commence à se dégager, grâce à de récentes découvertes en Afrique, qui ont eu lieu surtout dans deux nécropoles, El-Aouja et El-Djem [3]. On ne peut plus aujourd'hui douter que les exemplaires exhumés sont dus à une fabrique locale ; Déchelette, sans se prononcer sur la provenance, avait déjà, par comparaison, fixé au commencement du IIIe siècle la date des premiers échantillons connus [4], et il aurait pu donner des numéros nouveaux aux formes qui reviennent constamment dans cette série : 1° œnochoé tenant de l'alabastre, de galbe tronconique, dont l'embouchure et le pied sont plus ou moins larges et les lèvres parfois plates ; une anse unique s'adapte à la partie la plus renflée de la panse ; 2° petite amphore sphérique ou presque, à long goulot tronconique, dont le plus faible diamètre est, selon les cas, en haut ou en bas, et à mi-hauteur duquel partent les deux anses qui rejoignent l'épaule (fig. 650) [5]. L'ornementation, à reliefs

1. Walters, *Roman Pottery*, p. I et suiv. ; John Ward, *The Roman Era in Britain*, Londres, 1911, 8°, p. 153-178.
2. Stuart Jones, *Companion to Roman History*, pl. LXXX, p. 446.
3. *Musée Alaoui*, p. 236, nos 206-211, pl. XLII ; A. Merlin, *Bull. arch. du Comité*, 1910, p. CCX, CCXLI ; 1912, p. CCXV ; 1914, p. CXLIX-CLIII, CXCIX-CCII ; 1915, p. CLXXVII-CLXXX ; 1916, p. CXXIV-CXXIX.
4. *Vases céramiques*, II, p. 174-178.
5. D'après Déchelette, *ibid.*, fig. b, c, d ; cf. *Bull. arch. du Comité*, 1916, pl. XXVIII-XXXI.

d'applique, n'offre rien de très particulier; certains vases reproduisent une tête humaine [1].

V. — *Variétés diverses.* — En Gaule, on avait recours parfois à la barbotine pour ajouter un détail dans la décoration, une bordure de feuilles, un élément de rinceau ; mais en Bretagne (Castor) et en Germanie (Rheinzabern) on confectionna des **vases barbotinés**, c'est-à-dire des pièces où des sujets entiers, même des scènes animées, étaient modelés rien qu'avec cette argile délayée, étendue au pinceau ou avec une spatule ; les contours mous de ces reliefs dénoncent le procédé.



Fig. 650. — Vases d'Afrique.

Les **vases incisés**, travaillés en plusieurs endroits, notamment à Lezoux, trahissent manifestement un effort pour imiter le travail du verre ; avec une sorte de ciseau ou de gouge, l'artisan creusait l'argile avant la cuisson ; il s'enhardissait jusqu'à produire ainsi des rinceaux ou même des animaux ; mais il obtenait des résultats bien meilleurs en se bornant à un dessin rectiligne ; il nous reste des exemplaires fort bien venus, qui ont sur la panse des étoiles à multiples rayons (fig. 651) [2].

Les ateliers arvernes ont façonné, en *argile blanche*, des **vases-statuettes** représentant des animaux, une tête humaine (fig. 652) ou deux têtes accolées rappelant l'Hermès double des Grecs ou le

1. Cf. A. Merlin, *Bull. arch. du Comité*, 1917, p. CCIX-CCXV, pl. XXXV-XXXVIII.

2. Déchelette, *op. cit.*, II, pl. V-VI. Notre fig. 651 = pl. V, 1 ; Walters, *Roman Pottery*, p. 286, n° 2380, fig. 233.

Janus bifrons [1]. Dans les provinces rhénanes on employait comme urnes cinéraires des cruches massives, en terre grise ou jaune, habituellement sans anses, dénommées **urnes à visage**, parce que les traits principaux d'une face humaine y sont grossièrement marqués en léger relief; un exemplaire de la Saalburg (fig. 653) [2] permettra d'en juger. Ces vases abondent dans les collections de la contrée, en particulier au musée de Worms. Ils devaient sortir des mêmes ateliers que la vaisselle de terre.



Fig. 651. — Vase incisé.



Fig. 652. — Vase-statuette.



Fig. 653. — Urne à visage.

Un groupe remarquable de poteries se sépare des autres par la technique. La découverte de la glaçure plombifère ou stannifère, à l'époque hellénistique, fit éclore une industrie nouvelle dont nous suivons la trace, depuis le dernier siècle avant notre ère,

1. Déchelette, *ibid.*, pl. x. Notre fig. 652 = pl. x, 3.
2. Lindenschmit, *Alterthümer*, V, pl. LIX (notre fig. 653 reproduit le n° 1074).

principalement à Alexandrie, à Tarse (Cilicie) et en Gaule à Saint-Rémy-en-Rollat et à Lezoux. De là s'exportaient très au loin des ouvrages d'une riche couverte, pour laquelle les produits alcalins avaient été remplacés par d'autres, à base de plomb, semble-t-il, réalisant le poli du verre et une solidité, un éclat qui dépassaient ceux de l'émail. Le nom de **vases à glaçure d'émail** est cependant usuel; le British Museum possède beaucoup d'exemplaires de choix [1]. D'une façon générale, on voit prédominer en Gaule, au premier siècle de l'Empire, les tons jaunes tirant sur le brun ou le vert; au IIe le vert-malachite; mais certains vases ont au dedans et à l'extérieur des couvertes différentes. Le décor floral est le plus courant; les formes reflètent mieux les modèles grecs que dans les autres séries; le skyphos, notamment, reste en honneur. En dehors des vases il se faisait, dans le genre émaillé, de menus objets, lits, bateaux, etc..., dans lesquels on ne peut voir que des jouets d'enfants [2].

L'industrie céramique subit, comme tous les autres arts, le contre-coup des événements politiques; encore la décadence ne se marque-t-elle vraiment qu'à la fin du IIIe siècle. Elle se manifeste par la variété moindre des formes — le 37 conserve la primauté —, par l'abandon du moulage, la médiocrité des vernis qui deviennent pâles, l'extrême simplification du décor, réduit, sur les **vases à zones striées**, à une ornementation linéaire [3].

Les **vases estampés** ne sont pas moins modestes de prétentions; les enjolivements produits par l'apposition, sur la pâte encore fraîche, de poinçons gravés, ne sont guère que des lignes ou des points, d'une grande monotonie. Au surplus, ces articles, que Déchelette [4] a pu dater pour la plupart du Ve siècle, sont à peine de l'époque romaine.

VI. — *Fabrication*. — Nous ajouterons encore quelques mots au sujet de la fabrication des vases. Elle comprend, décoration à part, deux opérations fondamentales : le tournassage et la cuisson.

La première n'a fait l'objet, à l'époque romaine, d'aucune représentation figurée parvenue jusqu'à nous; mais nous possédons quelques spécimens du tour (*rota figularis*, ou *orbis*), du moins en fragments. Ils ne permettent pas de se rendre compte si, comme

1. Walters, *Roman Pottery*, p. x et suiv. et 1-11; pl. I-III.
2. *Ibid.*, pl. IV.
3. Déchelette, *Vases céramiques*, II, pl. XI.
4. *Ibid.*, p. 327 et suiv., pl. XII-XIII.

aujourd'hui, l'appareil était constitué par deux disques horizontaux, celui de dessus faisant établi, l'autre recevant l'impulsion du pied de l'opérateur et transmettant au premier son mouvement giratoire. Du moins la roue qui a été découverte en Italie, à Centumcellae, avait son pourtour creusé d'une rainure, rattachée par six petits cylindres à une bande de plomb qui servait à la mise en marche. D'autres tours ont été trouvés en divers points de la France : il y en plusieurs au musée de Toulouse ; nous reproduisons ici (fig. 654)[1] celui du musée de Roanne, provenant de Lezoux : c'est, comme on le voit, « un disque en argile assez épais, dont la face supérieure est plate et l'autre tronconique. L'axe en bois de la tournette se logeait dans un évidement central. Sur le côté plat, l'évidement de l'axe est surmonté d'un petit collier en relief, dans lequel s'engageait sans doute une planchette de même diamètre que la roue. C'est sur cette planchette que reposait le vase. »

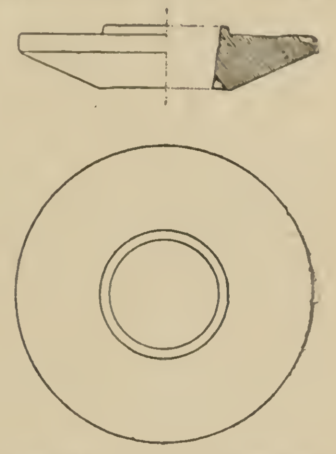


Fig. 654. — Tour de potier.

Pour réaliser les cylindres, la main de l'ouvrier suffisait, mais il devait obtenir les cônes et les courbures dans le sens vertical au moyen d'outils dont il appuyait obliquement l'extrémité sur la masse d'argile.

La cuisson s'opérait dans des fours spéciaux, dont il subsiste en divers pays, notamment dans la région de Lezoux, de très nombreux vestiges ; malheureusement, nulle part les éléments supérieurs de la construction n'ont survécu ; la couverture affectait probablement la forme d'une voûte, percée en son sommet d'une cheminée pour l'échappement de la fumée. Nous pouvons, à la suite de Déchelette[2], prendre pour type le four exploré à Heddernheim, aux environs de Francfort-sur-le-Mein (fig. 655).

La coupe en hauteur révèle à première vue une division tripartite : d'abord le foyer proprement dit, où est amassé et allumé le combustible ; à la suite l'alandier, foyer adjacent, où les flammes sont entraînées par le tirage, et enfin au-dessus de lui le laboratoire. L'alandier est divisé en deux moitiés par un mur médian, sur lequel

1. D'après Déchelette, *Vases céramiques*, II, p. 338, fig. *r*.
2. *Op. cit.*, II, p. 339-342, fig. *s*.

reposait la plate-forme du laboratoire, percée de trous rectangulaires; la disposition allongée de l'alandier, à Heddernheim comme ailleurs, avait pour raison d'être d'éviter les coups de feu. Elle est

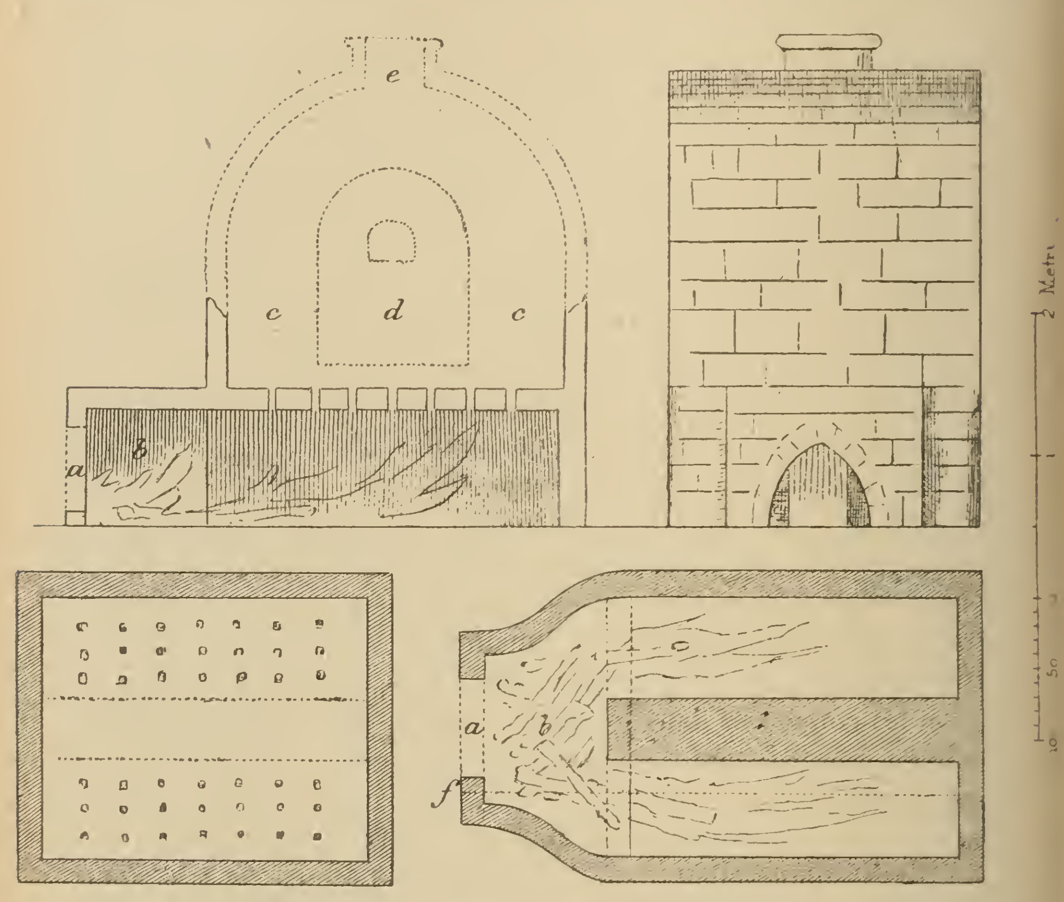


Fig. 655. — Four à poteries de Heddernheim.

un peu différente au four de Heiligenberg, près de Strasbourg [1] : l'alandier y prend l'aspect d'un long canal voûté, que sépare du laboratoire un épais massif de maçonnerie, traversé par de nombreux tuyaux en terre cuite ; d'autres tuyaux sont répartis sur tout le pourtour circulaire du laboratoire. Pour modérer la chaleur, on n'avait qu'à boucher une partie de ces conduits, ce qui se faisait au moyen de tampons cylindriques, également en terre cuite.

Les plats et les assiettes étaient, avant le chauffage, empilés dans le four, les uns sur les autres, sans intermédiaire, lorsque leur

1. H. Thédenat, au mot *Furnus*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3021-3022 : cf. fig. 3023, un four des ateliers de Castor (Bretagne).

forme s'y prêtait ; sinon, ils étaient séparés et soutenus par des galettes d'argile crue ou des isolateurs, eux-mêmes séparés et étayés par des cales. On a retrouvé des spécimens des uns et des autres. Les cales n'ont rien de particulier ; les isolateurs, en poterie, avaient la forme, tantôt d'un anneau, tantôt d'un tronc de cône ou d'une tasse [1] ; le cercle le plus large reposait directement sur la plate-forme du laboratoire ; ils n'avaient pas de fond et leur pourtour était percé de trous ou fénestrages, laissant l'air chaud pénétrer librement sous la pièce à faire cuire. Les assiettes étaient mises renversées sur les isolateurs, la face interne tournée vers la plate-forme, que les rebords du vase ne devaient pas toucher ; il fallait donc au support une certaine hauteur. Enfin les morceaux délicats ou de parois minces étaient placés dans des enveloppes cylindriques d'argile, qui leur épargnaient les coups de feu.

Nous avons quelques échantillons des timbres-matrices qui servaient à imprimer, à l'intérieur des moules, soit un motif, tel qu'un masque, un élément de décor géométrique, soit un nom de fabricant [2]. On en voit ici un de Lezoux (fig. 656) [3], que l'opérateur maniait à l'aide d'une courte poignée.

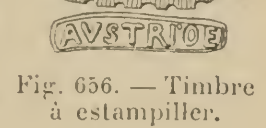


Fig. 656. — Timbre à estampiller.

1. Déchelette, *op. cit.*, II, pl. XIV, 3, 7-8.
2. Blümner, *Technologie*, II, p. 104, fig. 18 à 21.
3. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3042.

CHAPITRE XII

MATÉRIEL D'ÉCLAIRAGE

Sommaire. — I. Flambeaux. — II. Candélabres. — III. Lampes. — IV. Lanternes.

Pour obtenir instantanément du feu, le monde antique ne disposait que des briquets (**igniaria**) [1]. Les uns étaient faits d'une tige de bois dur, s'emboîtant dans une autre en bois tendre, qui s'enflammait par frottement rapide à l'aide d'une corde. A cet instrument primitif des bergers, les citadins préféraient le briquet de pierre : il suffisait de frapper une pyrite avec un caillou ou un clou et de recevoir les étincelles sur du soufre ou de l'amadou ; on conserve au musée de Saint-Germain quelques briquets de fer, dont le silex a disparu (fig. 657) [2]. A la maison, les briquets



Fig. 657. — Briquets.

étaient presque inutiles ; la religion prescrivait d'y entretenir toujours du feu ; s'il s'éteignait, on allait chez le voisin se procurer de quoi le rallumer.

Le langage distinguait deux sortes de luminaires. Le premier, auquel convenait le terme général de *lampas*, brûlait des matières solides ; il s'oppose à *lucerna*, qui désigne une mèche trempant dans un liquide. Mais l'archéologie peut diviser plus encore.

1. A. Jacob, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
2. D'après Champion, *Rev. arch.*, 1916, I, pl. x, nos 15 853, 29 012 et 29 012 A.

§ 1er. — *Flambeaux.*

Parmi les corps solides propres à fournir une lumière vive et persistante, venaient en première ligne les bois résineux, principalement le pin. On en faisait une torche, **fax**[1] (fig. 210, 214 et 236). Les Romains avaient connu par les Grecs ce genre de flambeau et l'employaient dans les mêmes circonstances, en voyage, à la chasse et dans les cérémonies solennelles dont le rituel s'inspirait des traditions helléniques : la naissance, le mariage et la mort impliquaient l'intervention des torches; aussi sont-elles souvent figurées aux mains des Éros, comme nous l'avons signalé.

Toutefois on commença d'assez bonne heure, dans l'Italie centrale, à se servir des matières graisseuses. Il existe des objets romains qui imitent extérieurement l'aspect, d'ailleurs stylisé, d'une branche de pin, mais l'intérieur est aménagé pour recevoir un combustible tout différent[2]. Les torches représentées dans les peintures et reliefs d'époque impériale prennent une forme nouvelle : elles superposent plusieurs calices au bout d'une longue tige (fig. 314) ; on y brûlait surtout de la graisse de bœuf ou de chèvre (*sebum*). Les vigiles, à Rome, s'éclairaient dans leurs rondes avec des *sebaciaria*, semblables au grand flambeau de bronze trouvé près du corps de garde d'une de leurs cohortes et composé de trois tubes entrant l'un dans l'autre (fig. 658)[3]; des ouvertures latérales donnaient issue au suif en fusion.

Fig. 658. Torche.

A cette graisse, déplaisante par son odeur, les gens de condition aisée préféraient la cire, dont on faisait des bougies du type qui a persisté immuable jusqu'à nous. Chez les chrétiens en particulier, il était d'usage constant de placer de tels luminaires auprès des autels, des figures de saints ou des tombeaux; à comparer l'image qu'en donnent certaines peintures des catacombes (fig. 659)[4] avec celles qu'offrent les fresques étrusques, on pensera que ce sont précisément les Étrusques qui ont transmis ce mode d'éclairage aux Romains.

1. Ed. Pottier, au mot, dans Saglio, *op. cit.*
2. *Ibid.*, fig. 2914.
3. D'après Saglio, *op. cit.*, au mot *Sebaciaria* (M. Besnier), fig. 6253.
4. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 1293; cf. 1292.

Comme pour la combustion du suif ou de la poix, il fallait une mèche ; elle était faite d'étoupe, de moelle de jonc, de papyrus ou autres fibres végétales, qu'on tordait avant de les placer au centre de la matière à brûler; on avait ainsi le *funalis*, cierge ou chandelle (*candela*), d'invention sûrement italique. Il lui fallait un support : comme tel, une pointe pouvait suffire, quand la lumière restait fixe; mais si on voulait la déplacer, on devait éviter de rece-

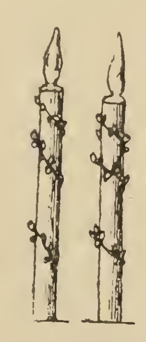


Fig. 659. — Chandelles des catacombes.

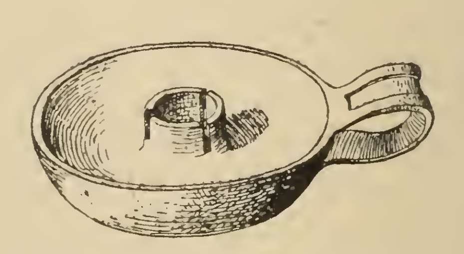
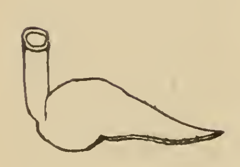


Fig. 660. — Chandelier portatif.







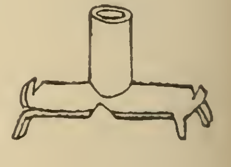


Fig. 661. — Chandeliers vulgaires.

voir sur la main la cire ou la graisse brûlantes. Il se fabriquait donc des chandeliers, très analogues à ceux d'aujourd'hui, en forme d'écuelle, avec un anneau où passer le doigt, et une pointe où planter la chandelle, ou bien une cavité pour l'encastrer (fig. 660)[1], de plus simples en forme de tabouret (fig. 661, à droite)[2].

Certains avaient une pointe horizontale en guise de manche, permettant de fixer la bougie à un mur (fig. 661)[3]. C'était là du mobilier vulgaire; les riches ne pouvaient se contenter d'un support trop simple ou d'une niche.

1. D'après Saglio, *ibid.*, fig. 1076; Walters, *Catalogue of Lamps* (voir notre tome I, p. 682), fig. 339, n° 1414.

2. D'après Champion, *loc. cit.*, pl. x, n° 15 536 A.

3. D'après Champion, *loc. cit.*, pl. x, n°s 15 536, 29 043 et 29 043 A; cf. Lindenschmit, *Alterthümer*, V, pl. xlvi, n° 818.

II. — *Candélabres.*

Dès l'époque hellénistique on commença à fabriquer des candélabres de haute taille, où s'implantait la bougie. On en faisait aussi de plus réduits pour gens modestes ; l'un d'eux nous est probablement fourni par un vase de Reims, en terre cuite, ayant la forme d'une coupe à pied et dont le rebord supérieur est muni de quatre petits appendices cylindriques (fig. 662) [1]. Le nom de candelabrum s'est en somme appliqué indistinctement à tout porte-lumière d'aspect monumental. Les villes ensevelies par le Vésuve nous en ont conservé divers spécimens en bronze fort élégants [2]. Les plus simples se composent de trois parties : une colonne, généralement cannelée, portant sur trois pieds d'animaux (lion, chèvre, etc.) et soutenant une sorte de calice, de vasque ou de vase, par l'intermédiaire d'ornements variés, chapiteau, sphinx assis, tête humaine, moulures décoratives. Plusieurs modèles, renouvelés du trépied de Platées, combinent en colonne torse les corps de trois serpents entrelacés, dont les queues servent d'appui. D'autres fois la colonne imite un tronc d'arbre, extrêmement stylisé. Une tige s'y emboîte et descend ou remonte librement ; on l'arrête à la hauteur voulue à l'aide d'une cheville. Il est des exemplaires où une lampe glisse le long de la colonne au moyen d'une virole. La torchère conique trouvée à Pompéi [3], au sommet de laquelle s'épanouit en bobèche une fleur de lotus, était probablement, après usage, renfoncée dans une colonne creuse, jusqu'à la bague qui l'entoure à mi-hauteur.

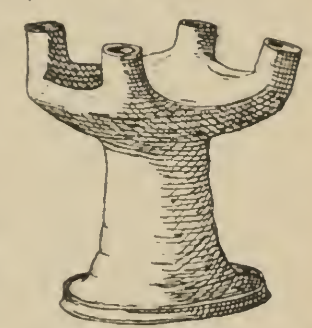


Fig. 662. — Chandelier à plusieurs lumières.

Peu à peu, les flambeaux de cire furent moins en faveur et le candélabre devint un lampadaire ; la fantaisie des constructeurs se donna alors libre carrière. En général, ils restaient fidèles au système de base à trois pieds (quelquefois quatre), mais celle-ci affectait les formes les plus capricieuses : c'était une tablette, une

1. D'après L. Demaison, *Bull. des Ant. de France*, 1914, p. 129 et suiv.
2. Gusman, *Pompéi*, p. 305, 341, 454-455 ; de Ridder, *Bronzes du Louvre*, II, pl. CXII-CXIII ; Mau, *Pompeji*, p. 394-396, fig. 217-221 ; Saglio, *op. cit.*, fig 1093-1100.
3. Saglio, *ibid.*, fig. 1083.

pyramide, où prenaient place de véritables sujets de genre, la colonne, dessinant des courbes élégantes, se divisait en plusieurs branches, chacune se terminant par un plateau, sur lequel on posait la lampe de bronze ou d'argile. Dans un exemplaire d'in-

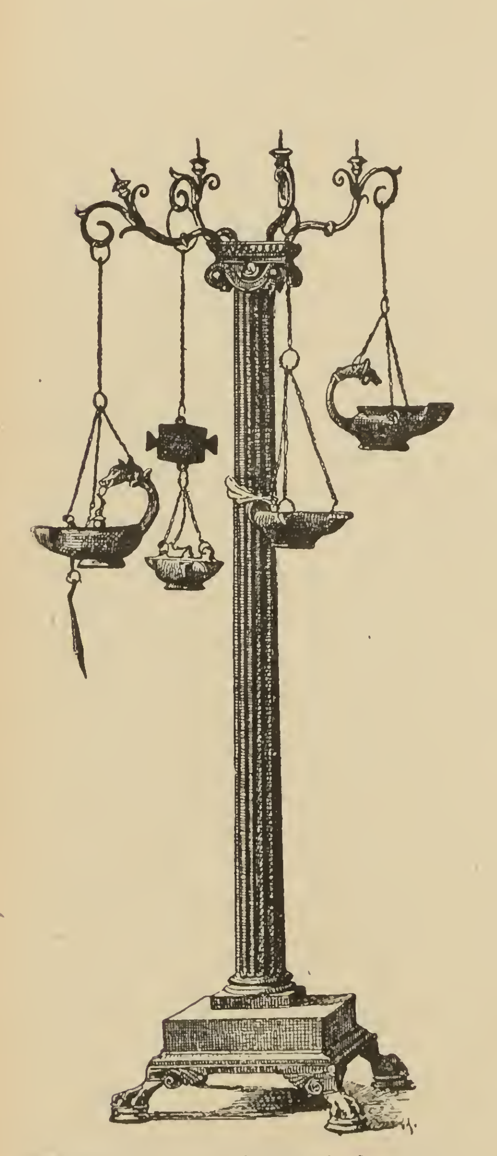


Fig. 663. — Candélabre de bronze.



Fig. 664. — Candélabre de marbre.

vention bizarre, le tronc ramifié émerge du torse d'un Silène qui danse ; dans un autre il se place derrière le vieux satyre assis sur un rocher. Il arrive que les plateaux supérieurs soient rempslacé par des bras sinueux, où l'on suspendait les lampes à des chaî-

nettes. Le candélabre que nous reproduisons (fig. 663)[1] a une double destination : on peut y piquer des chandelles ou y accrocher des lampes. Bientôt la fonction n'est plus qu'un prétexte à l'élaboration d'une jolie pièce de mobilier; n'oublions pas une des plus séduisantes : la lampe est maniée par un jeune enfant nu, debout devant une colonette spirale, qui n'est là sans doute qu'un gracieux instrument de préhension[2].

D'autres candélabres, aussi mal dénommés, sont en marbre (fig. 664)[3] et d'apparence plus massive, mais conçus en somme dans le même sentiment artistique. Seulement le fût se complique, devient une sorte de balustre décoré avec recherche : il est formé de paniers ou vases enveloppés de feuilles d'acanthe, dont les bouquets se présentent droits ou renversés, pointes en bas; les faces de la partie inférieure, qui imite un autel, ont des reliefs figurant des divinités ou des attributs de culte, des animaux de sacrifice ; des bucrânes ou des têtes de béliers, de lions, ornent les arêtes ou les angles. Au sommet est une coupe profonde, où brûlaient les matières combustibles, surmontées quelquefois d'une flamme tournoyante en pierre sculptée, qu'on en devait retirer momentanément, pour allumer à la place un feu véritable. Mais ces candélabres de haute taille — il en est qui dépassent trois mètres — ont dû perdre bien vite leur destination religieuse, pour embellir seulement, par exemple dans une encoignure, un somptueux édifice.

§ III. — *Lampes.*

Le luminaire portatif par excellence est la lampe, connue en Grèce depuis les temps reculés et dont les Romains s'approprièrent même le nom, *lychnus,* jusqu'au jour où prévalut un autre terme, lucerna[4].

Les plus anciennes lampes de provenance italique ont été déterrées sur l'Esquilin[5]; elles remontent au IIIe siècle avant notre ère et

1. D'après Gusman, *Pompéi*, p. 341.
2. *Ibid.* p. 437.
3. S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 33, 37, 127 (Louvre); cf. *Museo Pio-Clementino*, IV, pl. II et V (notre fig. 664, candélabre de la ville d'Hadrien); V, pl. I et III.
4. J. Toutain, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Walters, *Catalogue of Lamps, Introduction.*
5. H. Dressel, *Annali*, 1880, p. 265 et suiv.

ont dû être exportées de Campanie, car elles rappellent absolument les prototypes helléniques. Sous l'Empire au moins, des ateliers de fabrication se constituèrent dans la plupart des régions, l'usage de ces objets s'étant partout vulgarisé. Il en fut exécuté en matériaux assez divers, pierre, plomb, verre ; même une lampe votive en or se voyait devant une porte de Pompéi ; mais l'immense majorité forme deux catégories : argile et bronze. Celles d'argile arrivées jusqu'à nous, intactes ou cassées, sont naturellement les plus nombreuses ; celles de bronze (fig. 665), articles de luxe, n'étaient pas enfouies aussi volontiers dans les sépultures, et plus d'une, par la suite, aura été envoyée à la fonte.

Quelle qu'en soit la matière, toute lampe se compose des mêmes éléments essentiels : le réservoir, *infundibulum*, dont le dos, plus ou moins plat, constitue le *discus*, réservé à l'ornementation ; le bec, *rostrum*, percé d'un trou pour l'insertion de la mèche, encore désignée de son nom grec *ellychnium*. La plupart des lampes sont à bec unique ; beaucoup toutefois en ont deux ; ce chiffre est parfois dépassé et rien qu'en Égypte [1] on a retrouvé des exemplaires à brûleurs multiples atteignant jusqu'à 20. Le manche ou l'anse annulaire, *ansa*, *manubium*, n'est pas indispensable et fait défaut dans certains groupes. Le bec, ou les becs, sont d'habitude à la même hauteur que le récipient, avec lequel ils font vases communicants. Aux premiers temps, et dans quelques exemplaires à bon marché, le récipient est largement ouvert, mais un couvercle le surmonte le plus souvent, percé d'un ou plusieurs trous, par où se verse le combustible ; ces trous eux-mêmes sont quelquefois bouchés à volonté, pour éviter que la poussière ne pénètre. Un tout petit trou supplémentaire, assez rare, permettait, ou le passage de l'air, ou celui d'un instrument pour repousser en arrière la mèche, plus commodément que par le bec. Cet ajustage se faisait avec des pinces ordinaires ; on utilisait en outre une sorte de tige en métal à crochet, avec laquelle on tirait un peu plus de mèche hors du bec pour agrandir la flamme.

Naturellement, les lampes servaient d'abord à éclairer, soit chez les particuliers, soit dans les édifices publics, comme les thermes ; mais on les allumait même dans les fêtes de jour (triomphes, spectacles). On les plaçait assez haut, dans des niches ou sur des étagères ; on les accrochait à un clou planté dans une paroi ou au

1. C. M. Kaufmann, *Aegyptische Terrakotten*, Le Caire, 1913, grand 8°, fig. 128 (21 ex. d'époque romaine) ; voir aussi Walters, *op. cit.*, pl. XLI.

plafond : ainsi une lampe de bronze, trouvée à Paris, est surmontée d'un arc que forment deux dauphins arc-boutés par leurs queues [1]. Sous l'Empire, les plus luxueuses avaient fréquemment un support, un trépied par exemple [2] ; plusieurs, en terre cuite, sont soutenues par un petit autel quadrangulaire [3].

Les lampes étaient très répandues dans les temples, suivant une pratique que l'Église chrétienne a copiée et conserve encore ; on les dédiait, aussi bien que les candélabres appelés à les porter ; d'autres figuraient dans les processions religieuses [4]. Mais la plupart des lampes ont été retrouvées dans les tombeaux, soit près de la sépulture, où elles étaient maintenues allumées, soit aux côtés du mort parmi le mobilier funéraire ; il est naturel, en ce dernier cas, de n'observer aucune trace de combustion. Enfin les lampes étaient un article d'étrennes apprécié et souvent échangé ; sauf exceptions, on ne voit pas de rapport entre leur décor et leur destination.

La fabrication des lampes de bronze ne différait en rien des autres travaux de ciselure ; celles d'argile étaient tirées d'un moule double, de terre cuite ou de plâtre [5], dont les deux parties s'adaptaient rigoureusement ; la première fournissait la face supérieure, la seconde les flancs et le fond du récipient. La décoration figurée, en creux, s'obtenait à l'aide d'estampilles en relief, que produisaient d'autres artisans, et dont on retrouve des doubles exacts dans les officines les plus différentes ; les fabricants imprimaient leurs noms en même temps que les sujets. L'argile encore humide, les deux moitiés se soudaient spontanément ; la matière une fois sèche, le potier évidait l'anse, creusait les trous prévus et portait l'objet au four, modérément chauffé. Quelquefois il avait préalablement enduit la lampe d'une glaçure, afin d'obtenir des reflets métalliques comme ceux qu'on remarque sur un bel exemplaire de Pompéi [6].

Les inscriptions dépendent de la destination de la lampe ou du sujet représenté, ou répètent de banales formules à l'adresse du public ; mais le plus souvent elles sont des marques d'ateliers, qui

1. Walters, *op. cit.*, pl. III.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4609.
3. *Ibid.*, fig. 4607 ; Walters, *op. cit.*, n° 1407.
4. Walters, *ibid.*, pl. X.
5. Moules de lampes : *Musée Alaoui*, p. 253 ; Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 3045 ; Walters, *op. cit.*, p. 211 et suiv.
6. Gusman, *Pompéi*, p. 444.

ont révélé les principaux centres de fabrication (Latium, Cisalpine, Campanie, Afrique du Nord [1], Narbonnaise) et aidé au classement chronologique, autant que l'étude des formes mêmes [2].

Des lampes grecques, les romaines se distinguent par la grande variété des types et le développement de l'ornementation. Cela est particulièrement vrai de celles de bronze, très rares à l'époque grecque ; les fabricants, véritables artistes, s'efforcent de renouveler les sujets par l'invention ; quelques lampes d'argile, du reste, sont manifestement imitées de modèles métalliques, en particulier celles qui reproduisent des silhouettes humaines ou animales, et qui datent généralement de la fin de la République. En définitive, les lampes de nos collections, d'époque impériale en grande majorité, se groupent naturellement, en dépit des infinies divergences de détail, en un nombre de types assez restreint. M. Dressel, dans son *Instrumentum domesticum* [3], en a distingué 31, qu'il a classés dans l'ordre chronologique probable à son avis. Mais on peut, simplifiant davantage, établir les divisions globales suivantes [4], basées sur la forme du bec, bien plus décisive à cet égard que celle de l'anse ; les controverses persistent sur les dates respectives des deux premières catégories ; ce problème est peut-être compliqué par les questions de provenance.

1° Le bec, unique, terminé en angle obtus, est flanqué sur les deux côtés de volutes en croissant de lune. Pas d'anse généralement, sauf en Germanie (fig. 665,1) [5].

2° Un bec (quelquefois deux), arrondi au bout ; encore les doubles volutes. Anse plus fréquente, souvent en forme de feuille ou de croissant (fig. 358, 359, 361 et 665,2) [6], ou dessinant un triangle orné d'un relief [7].

Ces deux types prédominent au Ier siècle de notre ère.

3° Décoration très simple : c'est souvent un masque de théâtre (fig. 665,3) [8], au milieu d'une dépression centrale à rebord saillant,

1. *Musée Alaoui*, p. 146 et suiv. ; Suppl., p. 173 et suiv. ; L. Hautecœur, *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, II, p. 265-285.

2 Cf. Fink, *Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Cl.*, 1900, p. 685-703.

3. *C.I.L.*, XV, 2, tab. III.

4. Fink, *loc. cit.* ; Walters, *op. cit.*, p. XXIII et suiv. ; cf. ci-dessus, note 1.

5. D'après Walters, p. 86, fig. 109, n° 568.

6. D'après Walters, *ibid.* pl. 123, fig. 148, n° 816.

7. Walters, *op. cit.*, pl. XXVII-XXVIII, p. 129 et suiv.

8. D'après Walters, *ibid.*, p. 137, fig. 179, n° 898.

dépression qui se prolonge jusqu'à l'extrémité du bec, assez allongé. Pas d'anse ordinairement ; des boutons saillants et troués indiquent

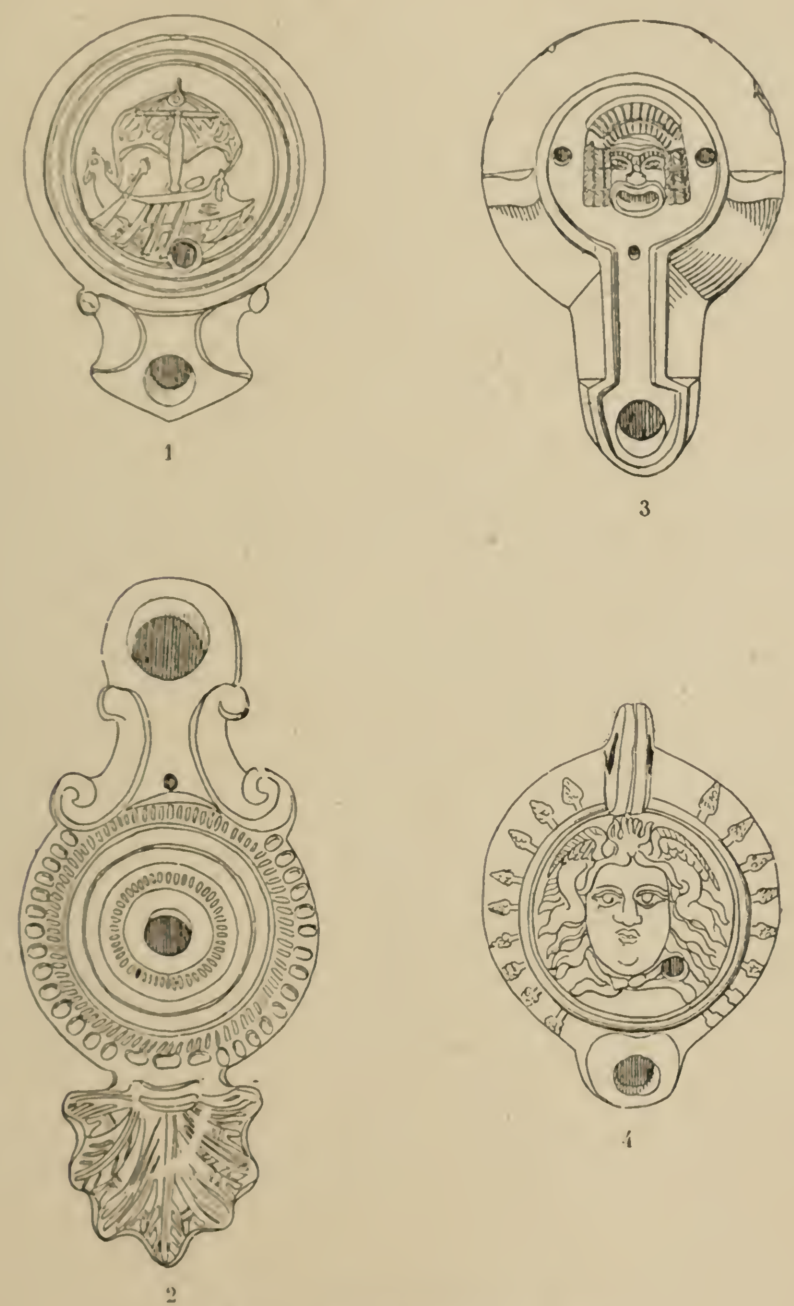


Fig. 665. — Types divers de lampes.

que ces lampes étaient suspendues. Peu nombreuses, elles datent aussi du Ier siècle et paraissent venir de la région du Pô [1].

1. Walters, *op. cit.*, p. 135 et suiv.

4° Ton mat, sans vernis. Bec plus petit et très simple, en demi-cercle ou en cœur, délimité par une incision à la base. Une anse dans les modèles italiens ; aucune dans ceux des types grecs connus sous le nom de types de Cnide. Décoration très simplifiée sur ces derniers : un animal (fig. 363), un fleuron suffit ; aux lampes italiennes, le pourtour du disque s'orne fréquemment d'une couronne ou autre motif apparenté (fig. 665, 4) [1]. Certains types grecs, à très petit bec, ont tout le dessus absolument plat, dans le même plan ; la couronne du pourtour est interrompue de part et d'autre, à mi-distance de l'anse et du bec, par deux saillies rappelant les œillets de suspension [2]. Tout ce groupe, le plus abondant, couvre les IIe-IIIe siècles; la décadence fatale s'y marque ; le type chrétien s'ébauche dans les exemplaires les plus récents.

Parmi les lampes à brûleurs multiples (*bilychnis*, *trilychnis*, etc.), une forme caractéristique est la nacelle, dont les becs sont en proue et en poupe ou groupés vers le milieu, à « babord » et « tribord ». Dans d'autres cas ils se placent à peu près comme les doigts de la main, ou se rangent en file rectiligne, ou se répartissent autour d'un centre évidé, qui fait songer à nos lustres-plafonniers.

L'énumération est impossible de toutes les formes adoptées ; aucune ne paraissait inapplicable : c'est un bige, un cygne au repos ou un oiseau passant, Silène sur son outre, un pied humain chaussé d'une sandale, des têtes (de Pan, de bœuf, de négroïde) ; le couvercle est parfois surmonté de véritables statuettes. La terre cuite, plus fragile, réduisait le champ des essais : c'est un aigle de genre héraldique, une tête d'éléphant, un escargot. Les lampes d'argile ont l'anse à l'opposé du bec, sauf très rares exceptions.

§ IV. — *Lanternes.*

Une lampe n'est vraiment portative que dans les intérieurs ; au dehors il faut abriter la flamme contre le vent, d'où l'invention de la lanterne (*lanterna* ou plus généralement **laterna**) [3] ; faite

1. D'après Walters, *ibid.*, p. 170, fig. 240, n° 1128.
2. *Ibid.*, pl. XXXIV-XXXV, p. 182 et suiv.
3. S. Löschcke, *Bonner Jahrbücher*, CXVIII (1909), p. 370-430, pl. XXVIII-XXXVI.

pour éclairer les noctambulules, elle est souvent aux mains de leurs esclaves (fig. 298). Nous savons par les auteurs qu'on employait, comme matières translucides, les peaux, les toiles huilées, des vessies tendues, tardivement le verre, et surtout la corne qui ne s'enflamme pas.

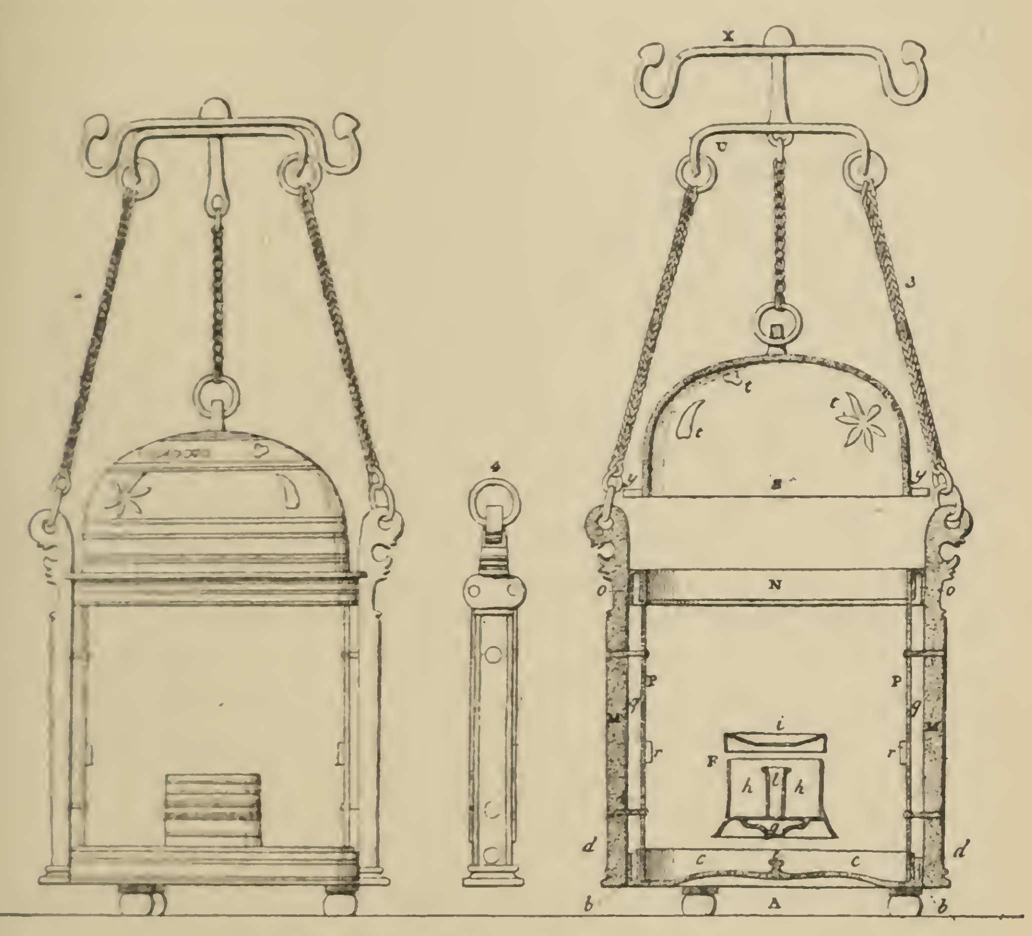


Fig. 666. — Lanterne de bronze (Italie).

Les types romains du début répètent les formes hellénistiques. Les uns sont cylindriques, surmontés d'une anse à étrier, et plus souvent d'un dôme ; d'autres sont prismatiques, à base rectangulaire, avec un toit en pyramide. Des exemplaires d'Égypte, de basse époque, présentent un couronnemment en tronc de cône ; sur le côté s'ouvre une porte pour l'introduction de la lampe ; des œillets donnent passage aux fils de suspension. Ces derniers spécimens, vestiges du culte des ancêtres, sont en réalité des semblants de lanternes offerts au mort. Mais en outre, dans la région du Nil, persista jusqu'au delà de l'époque romaine un type de poterie

perforée, fort utile pour protéger les lumières qu'exigeait la dévotion aux tombeaux. Ces pièces d'argile, faites au tour, ont la forme d'un cylindre ou d'un four, d'un seau à anse, avec un pied, une porte mobile ou une simple ouverture et, un peu partout, des quantités de trous trop petits pour laisser les souffles aériens éteindre la flamme, suffisants pour permettre un certain rayonnement de la clarté et l'échappement de la fumée [1].

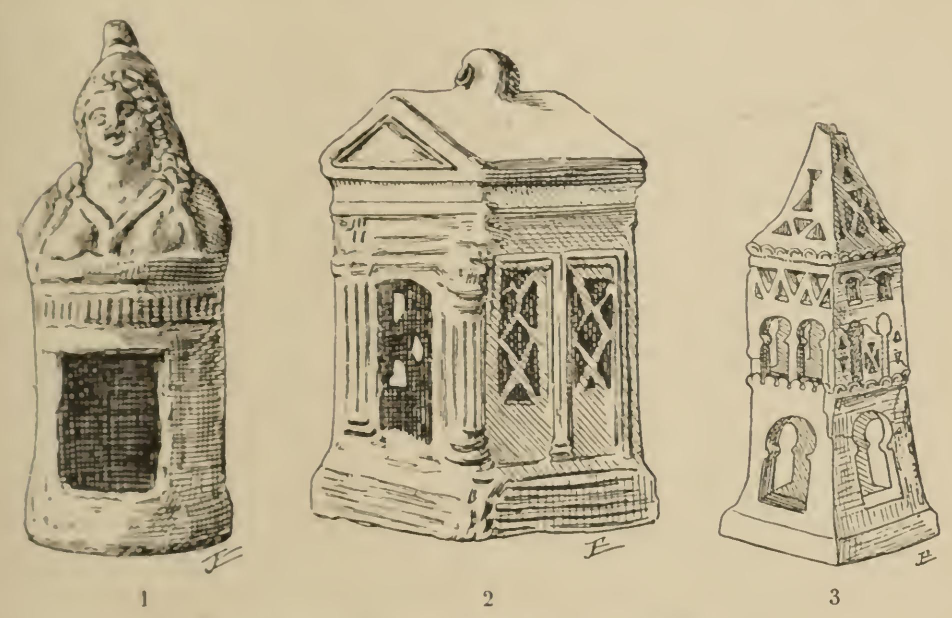
Sous l'Empire, on usait communément d'un type de lanterne dont il nous reste de nombreux exemplaires de toute origine, une vingtaine rien qu'au musée de Naples. Le corps de celle que nous reproduisons (fig. 666) [2] ne comprend plus que le disque inférieur, portant sur des pieds bas, les deux supports verticaux et le cercle supérieur. Sur ce cercle pose librement le couvercle, percé de trous pour la ventilation ; il dessine une coupole assez aplatie — d'autres exemplaires en présentent une moins surbaissée, ou au contraire davantage — ; un anneau est adapté à son sommet ; deux autres, opposés diamétralement, s'insèrent dans le haut des montants verticaux ; deux chaînettes passent dans les anneaux du pourtour ; une troisième est fixée à l'anneau supérieur ; deux anses presque identiques sont superposées. Pour ouvrir la lanterne, on soulève l'anse d'en haut, qui tire la chaîne centrale ; quand la lanterne est refermée, on tient les deux anses dans la main. Sur le couvercle est l'inscription en pointillé TIBVRTI CATIS, difficile à interpréter; on peut hésiter entre la mention du fabricant et celle du propriétaire. Le brûleur a en son milieu une tubulure, où se loge la mèche et où pénètre le suif par une fente, au fur et à mesure de la fusion. Un petit éteignoir en demi-sphère, à manche courbe, a été retrouvé dans un exemplaire d'Herculanum. Il est probable que ces lanternes métalliques furent exécutées à Capoue, entre les années 50 et 150 environ. Elles constituent un type proprement italique, qui a prévalu, excepté en Égypte, sur les modèles hellénistiques à quatre faces.

Ce dernier pays, où la fabrication des figurines de terre cuite a duré plus longtemps qu'ailleurs, présente cette particularité que la lampe funéraire, ou offerte en ex-voto, n'est pas seulement placée auprès du tombeau ou de l'image vénérée ; on l'introduit dans une lanterne [3], qui figure elle-même, à l'occasion, soit le défunt,

1. Löschcke, *ibid.*, fig. 6 ; cf. Walters, *op. cit.*, p. 227, fig. 352, n° 1511.
2. D'après le *Mus. Borb.*, V, pl. XII. Une autre d'Algérie : Rouquette, *Recueil de Constantine*, XXXIX (1905), p. 229-238.
3. Kaufmann, *Aegyptische Terrakotten*, fig. 83 et 124 à 126.

assis ou couché [1], soit une statuette de divinité (fig. 667, 1) [2] dont l'adbomen ouvert donne entrée à cette sorte de veilleuse ; mais le plus souvent la silhouette divine se détache simplement en relief sur la lanterne.

Celle-ci garde encore quelquefois la forme, que l'époque hellénistique avait déjà réalisée, d'une chapelle funéraire (fig. 667, 2) ou



1 2 3

Fig. 667. — Lanternes de terre cuite (Égypte).

d'une tour [3]. Ces spécimens d'Égypte sont en grande majorité d'époque impériale, et leurs types se sont propagés au loin, avec l'influence égyptienne elle-même : dans les régions du Danube il se faisait des tours-lanternes en terre, à plusieurs étages, de toit pyramidal (IIIe siècle); tel l'exemplaire d'Aquincum ici reproduit (fig. 667, 3) [4]. On en a retrouvé de rondes, qui paraissent un peu plus anciennes, sur les bords du Rhin.

1. Löschcke, *op. cit.*, pl. XXXIV.
2. D'après Löschcke, pl. XXXV, 7.
3. *Ibid.*, pl. XXXVI, 1, 3 (notre fig. 667,2), 4 et 5, chapelles ; 2, 7-8, tours.
4. D'après Löschcke, *ibid.*, p. 407, fig. 19.

CHAPITRE XIII

JEUX ET JOUETS [1]

Enfants, adolescents ou adultes, les anciens ne se sont pas moins que les modernes complus aux jeux et aux « sports ». Les populations de l'Italie ont bien, à l'origine, affecté du mépris pour les divertissements qui entretiennent l'oisiveté, et la loi romaine fut toujours extrêmement sévère pour les jeux de hasard ; on ne saurait néanmoins interdire aux enfants la distraction et d'autre part, à tous les âges, les influences étrangères s'exercèrent victorieusement. L'appareil des jeux demeura exotique ; sur les inventions propres aux Romains en ce domaine, notre information est presque nulle ; à leurs yeux même, tout y était grec. Mais parmi les vestiges qui nous restent des jeux privés, beaucoup sont d'époque romaine et un grand nombre aussi d'une date indécise.

Chez tous les peuples, l'enfance veut imiter les grandes personnes et désire manier les mêmes instruments, réduits et proportionnés à sa taille. Toutefois, dans nos musées, certains objets de très petites dimensions ne sont pas forcément des jouets ; beaucoup ont pu avoir une autre destination, votive par exemple ; des jouets étaient souvent consacrés aux dieux : ainsi, au moment de se marier, les jeunes filles offraient leurs poupées aux Lares et aux Pénates, plus tard à Vénus suivant la coutume grecque. On a découvert à Terracine [2] tout un mobilier de chambre en miniature : table à trois pieds, fauteuil, tabouret, pouf, candélabre, plateau porté par une statuette faisant office de crédence ; ce dut être l'offrande d'une fiancée à la Vénus d'Anxur. On doit tout au moins considérer comme des jouets les instruments minuscules qui ont été retrouvés dans des tombes d'enfants, car on les enfermait avec le cadavre, et cette pratique n'a pas été éliminée d'un seul coup

1. L. Becq de Fouquières, *Les jeux des anciens*, Paris, 1869, 8° ; Van Hoorn, *De vita atque cultu puerorum monumentis antiquis explanatio*, Amsterdam, 1909, gr. 8° ; G. Lafaye, aux mots *Ludi*, Jeux privés, et *Latrunculi*, *Lusoria tabula*, *Micatio*, *Nuces*, *Pila*, *Pupa*, *Trochus*, *Turbo*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*

2. *Notizie degli Scavi*, 1894, p. 105, fig. 7.

par le christianisme : c'est même des catacombes que proviennent les spécimens peut-être les plus curieux et les mieux conservés.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des jeux simplement décrits par les auteurs, par exemple de la plupart des jeux d'imitation, si nombreux, qui n'exigeaient souvent, du reste, aucun matériel ; nous nous bornerons à ceux qui ont fait l'objet d'une représentation, ou dont l'outillage, au moins partiellement, est parvenu jusqu'à nous.

Les premiers bibelots offerts à un enfant, encore au berceau, forment la catégorie des **crepundia** [1], destinés à le distraire en faisant du bruit (*crepare*) ; réunis par une chaîne, on les attache à son cou ou on les lui passe en bandoulière : ce sont des breloques copiées sur toutes les variétés d'outils en usage ; quelques-unes semblent avoir été considérées accessoirement comme des amulettes. Les plus bruyants des *crepundia* sont le

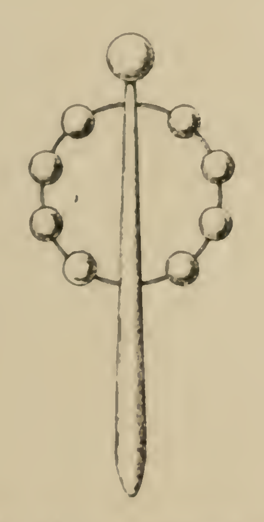


Fig. 668. — *Crepitaculum*.

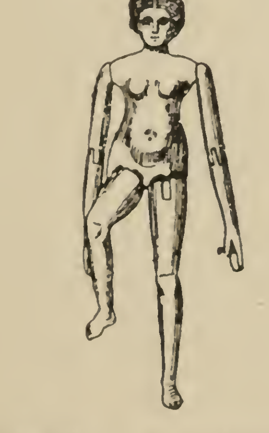


Fig. 669. — Poupée articulée.

sifflet et le **crepitaculum** ; tel celui qui a été exhumé à Pompéi (fig. 668) [2], et qui consiste en un cercle garni de grelots et muni d'un manche ; c'est l'ancêtre de nos hochets d'aujourd'hui. Les nouveau-nés se plaisaient certainement aussi, comme les nôtres, au tintement des grelots [3]. Parmi les trouvailles faites dans les tombes, signalons surtout les petites figures de plomb, avec instru-

1. E. Fernique, au mot, dans Saglio, *op. cit.* ; fig. 2065 et 2067 à 2069 (sifflets).
2. D'après Saglio, *ibid.*, fig. 2063.
3. *Ibid.*, fig. 6992.

ments de sacrifice à la même échelle ; des animaux minuscules, des osselets, des tablettes d'ivoire, de petits vases, des masques, et surtout des poupées.

Beaucoup de figurines recueillies dans les fouilles ont dû servir à amuser les enfants ; mais lesquelles ? Il n'y a quasi-certitude que pour celles qui étaient articulées [1] ; la tête n'était pas toujours liée au cou dans le moule ; le corps et même quelquefois les membres étaient en plusieurs morceaux rattachés, aux épaules et aux hanches, aux coudes et aux genoux, par des fils de métal ou bien par une cheville plus étroite que la cavité où on l'engageait. La plupart se faisaient en argile, mais il y en eut en os et en bois ; l'une de celles-ci, trouvée à Rome (fig. 669) [2], a ses articulations à tenon et à mortaise ; d'après la coiffure, elle date du temps des Antonins. Les doigts portent des bagues minuscules ; il y avait auprès d'elle de petits peignes. Comme aujourd'hui, en effet, la poupée était traitée en grande personne : on prévoyait de quoi l'habiller, la meubler et la servir.

Les enfants jouaient déjà au cerceau : un grossier relief funéraire montre un gamin poussant devant lui une petite roue qui tourne, et dont le moyeu est raccordé à un long manche (fig. 670) [3]. Mais le cerceau de grande taille (**trochus**), qu'on laisse librement rouler, pourrait bien avoir été réservé aux hommes faits, à qui on le recommandait comme favorisant un exercice hygiénique. Il était lancé et maintenu en marche par une baguette (*clavis*) ; à l'époque romaine, la forme de cette dernière fut modifiée : non plus complètement droite, mais recourbée comme une faucille ou présentant plusieurs coudes ; de la sorte, elle avait plus de prise sur le cercle et en réglait mieux les évolutions, car il était élégant de faire décrire des courbes au cerceau. D'autre part, on le garnissait de petits anneaux mobiles, qui, retombant toujours sur le sol avec un son joyeux, avertissaient les passants d'avoir à se garer (fig. 671) [4].



Fig. 670. — Petit cerceau.

1. Kaufmann, *Aegyptische Terrakotten*, p. 129-130 (du Fayoum).
2. D'après le *Bull. comunale*, 1889, pl. VIII ; cf. p. 180.
3. D'après Gori, *Inscriptionum antiquarum* pars I, Florentiae, 1727, f°, p. 151, n° 68.
4. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 7101 (cf. 7100). Nous avons ici une personnification du Printemps, saison où l'on revient aux jeux de plein air.

Il nous reste plusieurs spécimens de petits chars pour bambins, l'un retrouvé à Capodimonte [1], l'autre à Pompéi [2], du type des chars de triomphe. Un modèle très simple, sans aucune forme caractérisée, se remarque sur la gauche d'un relief que nous avons reproduit ailleurs (fig. 514).



Fig. 671.
Grand cerceau.

Beaucoup de divertissements de l'enfance sont, bien entendu, attribués aux Éros qui la symbolisent si aimablement : ainsi le jeu ci-dessus décrit, avec un tout petit cerceau ; le jeu de l'épouvantail, dont nous avons parlé (I, p. 667), à l'aide d'un gros masque repoussant derrière lequel se dissimule un petit camarade. Une peinture campanienne rappelle le jeu de cache-cache [3] : un Éros se couvre les yeux de ses mains, pendant que deux autres gagnent leurs places dérobées. Le jeu du clou nous est représenté en deux exemplaires [4] : dans l'un, ce sont des Amours qui s'y livrent ; dans le second, des enfants de notre vie terrestre, en tuniques et sans ailes. L'un d'eux tient la corde qui est attachée au clou planté en terre ; il restera exposé aux coups de fouets des autres jusqu'à ce qu'il atteigne un de ceux-ci sans lâcher la corde.

Il n'est pas prouvé qu'on ait fait tourner des toupies (**turbo**) au moyen d'une corde enroulée tout autour et tirée brusquement ; mais on les maintenait sûrement en rotation en les frappant du fouet ; il ne nous en reste pas cependant de témoignage figuré pour l'époque romaine. Le toton, manœuvré simplement avec deux doigts, offrait en outre l'occasion de gagner ou perdre, car il était cubique comme les dés et retombait sur une face ; or les faces portaient des inscriptions [5].

Le *rhombus*, employé dans les incantations, a pu servir à égayer les enfants, peut-être aux mains des grandes personnes qui le faisaient ronfler devant eux : c'était une petite roue, traversée par deux cordons qui s'enroulaient et se déroulaient successivement quand on en tirait les extrémités ; ils lui imprimaient ainsi un

1. *Notizie degli Scavi*, 1894, p. 126, fig. 3.
2. Saglio, *op. cit.*, fig. 4635 ; Gusman, *Pompéi*, p. 272.
3. Helbig, *Wandgemälde*, 755 ; Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 83.
4. Saglio, *op. cit.*, fig. 1440-1441.
5. *Ibid.*, fig. 7172.

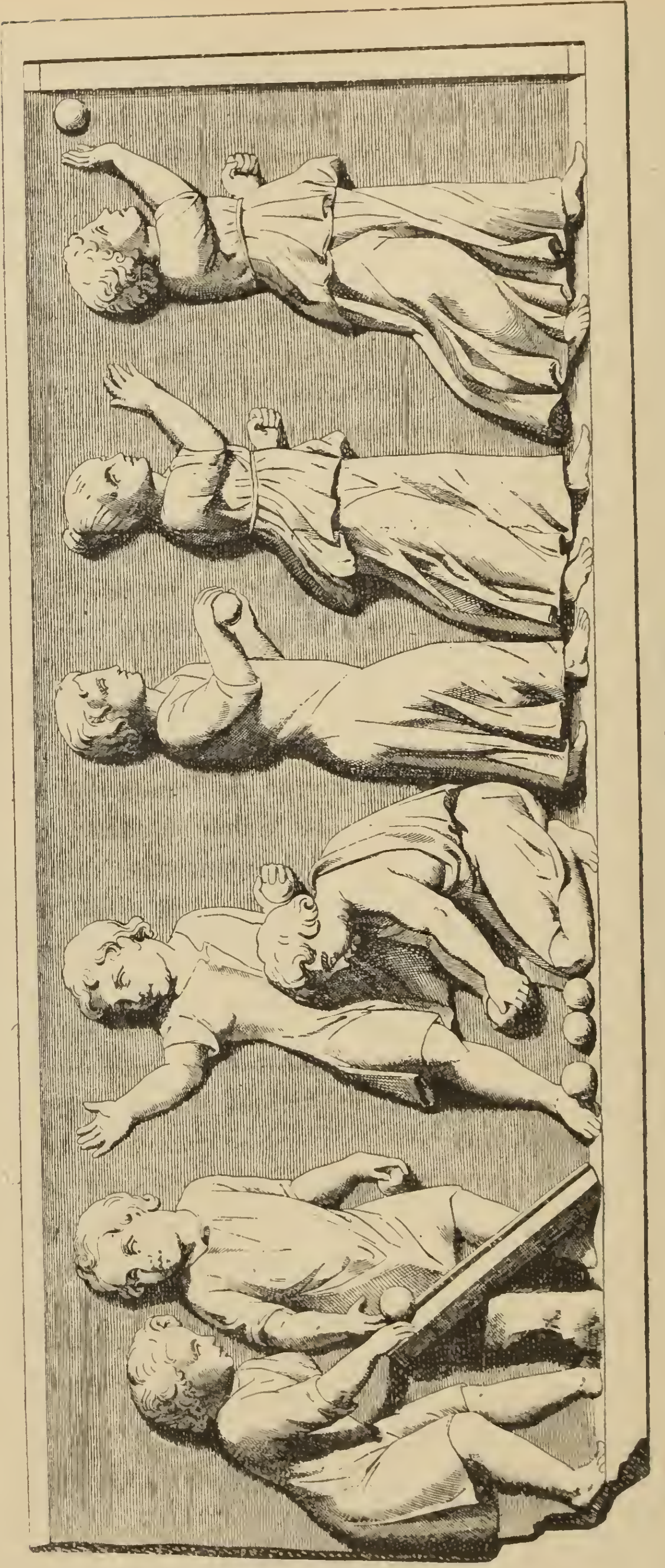


Fig. 672.— Le jeu de pommes.

mouvement très rapide, accompagné d'une vibration sonore. Représenté par des monuments grecs, le *rhombus* est souvent mentionné chez les poètes latins.

Il ne paraît pas que dans l'antiquité le jeune âge se soit amusé avec des billes ; on les remplaçait par des noix ou par des pommes. Ovide a énuméré jusqu'à sept manières d'en jouer ; il en est deux qui nous sont rappelées plastiquement. Sur un sarcophage du British Museum [1], on voit des châteaux (*castella*) édifiés selon la règle : trois noix ont été posées à terre ; à quelque distance, une quatrième a été lancée à la main sur ce tas, dont elle doit devenir le couronnement ; à gauche un enfant, assis sur le sol, se dispose précisément à jeter la noix. Un deuxième relief, au Vatican, reproduit la même scène, mais des filles aussi y prennent part [2]. Dans un troisième, un jeune garçon fait glisser une pomme le long d'un plan incliné ; elle doit aller en frapper d'autres à terre, auquel cas le gagnant les empochera toutes. Sur la droite, la représentation paraît incomplète ; on dirait que des fillettes se lancent des pommes, les mains remplaçant des raquettes, comme les fruits remplacent des balles (fig. 672) [3].

La balle elle-même (**pila**) est plutôt un jeu de l'adolescence, qui charmait encore beaucoup de gens dans l'âge mûr et passait sous l'Empire pour l'unique emploi du temps de quelques désœuvrés. On distinguait plusieurs variétés : les toutes petites, de peau ou d'étoffe, bourrées de crin et fermées par des coutures ; les moyennes, garnies de plumes ; enfin le grand ballon, *follis*, gonflé d'air. Pollux a dressé une liste de toutes les parties combinées rien qu'avec des balles ; la plupart doivent avoir une origine grecque. Les personnages qui se livrent à l'un de ces jeux, dans une peinture des soi-disant Thermes de Titus (fig. 673) [4], sont presque entièrement nus, suivant la pratique des jeux de paume dans les gymnases ou les bains ; ils sont trois et manœuvrent



Fig. 673. — Le jeu de balles.

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 5337 ; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 507, 1.
2. Reinach, *ibid.*, III, p. 407, 1 ; Helbig, *Führer*, I, p. 57-58, n° 92.
3. D'après les *Annali*, XXIX (1857), p. 142, tav. B-C.
4. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 5667.

six balles, ce qui suppose une certaine complication ; un quatrième les dirige ou marque les coups. C'est, croirait-on, une sorte de jonglerie à plusieurs et dans laquelle les partenaires cherchent à se surprendre mutuellement. Les jongleurs véritables opéraient seuls et avec un plus grand nombre de balles, peut-être même en s'aidant des pieds [1]. Une statue célèbre du musée de Berlin, longtemps désignée sous le nom d' « éphèbe en prière », représente probablement un jeune garçon levant les mains pour saisir une balle qu'on lui a lancée [2].

Ce sont là des jeux où l'adresse a le principal rôle ; dans d'autres, au contraire, le hasard surtout détermine gains et pertes. Les Romains pariaient à pile ou face : *caput aut navis*, disaient-ils, d'après les coins de l'as (plus haut, p. 269). Les dés, qu'ils connaissaient aussi et désignaient vaguement du nom général de *tesserae*, avaient déjà la forme des nôtres et les valeurs étaient réparties sur les différentes faces comme aujourd'hui ; on les faisait surtout en os et en ivoire, mais nos collections en possèdent qui sont en terre cuite, en cristal, en ambre ou en métal, bronze, plomb. Une particularité, qui paraît d'origine étrusque, est le remplacement des points par des mots, dont les lettres sont en nombre variable : de 1 à 6. Une peinture de Pompéi (fig. 674) [3] nous fait voir deux joueurs en discussion : l'un d'eux fait observer : *Non tria, duas est* (« ce n'est pas trois, mais deux »). — *Exsi* (« Sors », s'écrie, peu clairement pour nous, l'adversaire, qui tient à la main le cornet, **fritillus**, appelé aussi *pyrgus* ou *turricula* en raison de sa forme qui rappelle une tour. Un exemplaire de Rome (fig. 675) [4] présente à l'intérieur deux saillies circulaires, que les dés doivent franchir avant de tomber sur la table ; de la sorte les tricheurs ne peuvent guère travailler à amener le plus gros total. C'est en



Fig. 674. — Le jeu de dés.

1. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 56, 4 et 6.
2. A. Mau, *Röm. Mitth.*, XVII (1902), p. 101-106.
3. D'après Gusman, *Pompéi*, p. 251.
4. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 3297 ; voir aussi *Guide to Greek and Roman Life*, p. 196, n° 105.

effet par la supériorité des points qu'on gagnait d'habitude ; mais des indications des auteurs il résulte qu'un grand nombre de combinaisons avaient cours. Ce jeu était plus compliqué que de notre temps ; on y employait encore des polyèdres à faces nombreuses (18 à 20), chacune portant son numéro d'ordre en chiffres romains et deux lettres latines accouplées.

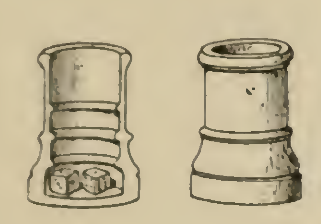



Fig. 675. — Cornet à dés.



Fig. 676. — Pions de jeu.

Les Romains ont également pratiqué un divertissement qui, pour nous, demeure extrêmement obscur, celui des **latrunculi**, imité de la *petteia* des Grecs. Il ressemblait à la fois à notre jeu de dames par le système de pions qui y intervenait, et à celui des échecs par certaines manœuvres auxquelles les auteurs font allusion. Les pions, en double série selon les textes (les blancs et les noirs) ou en trois couleurs (bleus, jaunes, blancs) d'après les échantillons conservés, affectaient des formes variées : les uns en calotte hémisphérique (fig. 676) [1], les autres cylindriques, avec un sommet en pyramide ; ils étaient en pierre ou en os. On en a retrouvé aussi d'identiques aux nôtres. Parmi ces derniers, une série découverte en Crimée répondait peut-être à un type de jeu spécial : les disques portent au droit des figures de personnages ou des monuments d'Alexandrie, leur lieu d'origine évidemment ; au revers, des légendes et des nombres en double notation, grecque et latine. Mentionnons encore les tablettes d'ivoire plates, à inscriptions, pour nous inintelligibles, qui ont été signalées ailleurs.

Nous décrirons ici les médaillons **contorniates** [2], ainsi nommés par les modernes à cause du sillon creux (*contorno* en italien), gravé profondément, qui forme comme un cadre circulaire au

1. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 4369 ; cf. 4370.
2. Ch. Robert, *Étude sur les médaillons contorniates*, Bruxelles, 1882, 8° ; E. Babelon, *Monnaies grecques et romaines*, I (1901), p. 689 (avec la bibliographie détaillée) ; Kath. A. Mac Dowell, *Numismatic Chronicle*, 4e sér., VI (1906), p. 232-266.

droit, aussi bien qu'au revers, de chaque pièce. Leur module est celui des autres médaillons : 35 à 40 millimètres ; ils présentent la particularité d'être presque toujours coulés et non frappés.

Au droit, ils portent pour l'ordinaire une tête de roi ou d'empereur romain d'Occident, Alexandre le Grand, Jules César, Auguste, Caligula, Néron, Trajan, Constantin, Valentinien III et jusqu'à Anthemius (ve siècle), ou d'impératrice — telles Agrippine, Faustine —, ou de personnage illustre : Homère, Démosthène, Térence, Horace, Virgile, Apulée, ou l'image d'une divinité : Sérapis, le Soleil, Hercule, Minerve, Rome ; ou des masques scéniques, comme dans notre fig. 677 [1].



Fig. 677. — Médaillon contorniate.

Les revers ont des représentations relatives aux grands jeux : un cocher, un cheval, un quadrige, un gladiateur, des bestiaires, des animaux, des athlètes, des acteurs ; parfois des divinités ou des scènes de culte : Apollon, Hercule, les mythes de Cybèle et d'Attis (fig. 677) ; certains rappellent les légendes romaines : Énée, l'enlèvement des Sabines ; quelques-uns, aussi bien que les monnaies, montrent des triomphes impériaux, des distributions au peuple, des cérémonies militaires. Des inscriptions, en lettres grecques ou latines selon le cas, précisent les images. Enfin l'on voit dans le champ, gravés après coup et incrustés d'argent, divers emblèmes : palmes, couronnes, feuilles lancéolées, armes, fauves, coupes, trépieds, ou des monogrammes.

Sur l'usage de ces pseudo-monnaies plusieurs hypothèses ont été émises, dont aucune n'emporte la certitude. Les types, pour la plupart, sont empruntés de près ou de loin aux spectacles publics ;

1. D'après Ch. Robert, *Médaillons contorniates*, pl. VII, 2.

par suite, on a supposé que les contorniates étaient des jetons d'entrée au cirque, au théâtre ; mais alors comment n'y voit-on aucune indication de place, aucun numéro ? Fr. Lenormant [1] préférait leur reconnaître une valeur talismanique ; cochers et chevaux, athlètes, coureurs auraient gardé sur eux ces pièces pour conjurer le mauvais sort, et aussi leurs partisans, parieurs superstitieux, afin d'augmenter les chances de gain. En effet, la tête la plus reproduite est celle d'Alexandre, le héros protecteur par excellence, comme son ancêtre mythique Hercule ; parmi les sujets mythologiques on remarque Hécate, déesse des incantations, et les dieux ou héros qui éloignent le mal, Apollon, Thésée ; entre les écrivains prédominent ceux qui passaient au Bas-Empire pour des magiciens. Médiocre explication, néanmoins, pour bien des spécimens. Ch. Robert [2] a pensé que les contorniates étaient décernés dans les jeux, en commémoration des victoires. « Le spectacle terminé, le contorniate recevait en creux une petite empreinte (couronne, palme, feuille, casque, haste, coupe, cheval) indiquant la nouvelle récompense que le cheval, le cocher, le gladiateur avait reçue. Le contorniate devenait une sorte de certificat métallique. » Alors le monogramme du P à queue barrée (fig. 677) s'interprétera, soit, suivant la restitution du P. Bruzza, par *P(alma) E(merita)*, soit plutôt par *P(raemia)*, le nombre des barres transversales indiquant les dizaines de milliers de sesterces auxquelles s'élevaient les prix.

Mais l'opinion de Frœhner [3], qui prévaut aujourd'hui, offre bien plus de vraisemblance : ces médaillons ne sont que des pions avec lesquels on jouait sur les *tabulae lusoriae* ; il faut les rapprocher des tessères de bronze étudiées plus haut (p. 279 et 283).

Certains jeux, comme notre tric-trac, demandaient en effet une table spéciale, quelquefois un tablier aux bords relevés (*alveus*) ; c'etait une forme entre plusieurs de **lusoria tabula**. Il y en avait de toutes plates, à deux faces, l'une pour un jeu, par exemple les dés, la seconde pour un autre, comme les pions. Les types de tables conservés ne nous aident guère à déterminer les règles de ces jeux, problème qui reste des plus difficiles ; on n'a fait que des hypothèses, sur lesquelles nous ne pouvons nous appesantir.

1. *La monnaie dans l'antiquité*, I, p. 49.
2. *Op. cit.*
3. *Annuaire de la Société française de numismatique*, XVIII (1894), p. 83.

Un exemplaire d'Autun [1] comportait vingt-quatre cases en dents de scie, incrustées de marbre, alternativement rouge et noir, réparties sur deux rangées : toute case rouge de l'une correspondait à une case noire de l'autre ; entre deux, des cavités, rondes ou ovales, énigmatiques. Pour éviter l'ennui de transporter des tables, les oisifs en gravaient sur le pavé des lieux publics : on en voit encore, par exemple, à la basilique Julienne de Rome et sur le forum de Timgad. De cette ville provient la *tabula* dont nous donnons le dessin à la fig. 678 [2] ; les mots qu'on y lit :

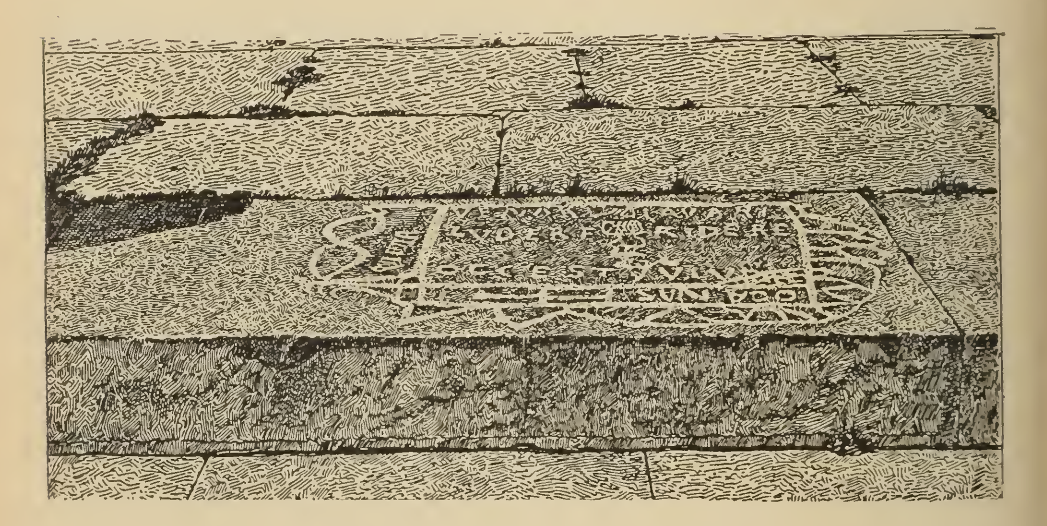


Fig. 678. — Table de jeu à devise.

Venari, lavari, ludere, ridere, occ est vivere, et, autrement disposés : *oc anas, quiever(unt)*, ont un rapport évident avec la marche du jeu, mais demeurent pour nous lettre morte. Il est de ces tables qui renferment des devises, des apostrophes plaisantes au joueur, des exhortations, quelques-unes en vers, rangées à la fois en lignes et en colonnes ; dans tous les cas, quelle que soit la devise, chaque mot se compose de six lettres disposées en trois lignes [3]. D'autres inscriptions rappellent les acclamations du cirque. La *tabula* qu'on a découverte par fragments, dans la catacombe des saints Marc et Marcellien, fait allusion à des événements historiques sans doute alors d'actualité : *Parthi occisi*,

1. Espérandieu, *Bas-reliefs*, III, p. 120, n° 1984.
2. D'après Bœswillwald, Cagnat, Ballu, *Timgad*, Paris, 1905, 4°, p. 20, fig. 9 ; *C. I. L.*, VIII, 17.938 ; cf. aussi Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4674 et 4677.
3. Cf. Cagnat, *Cours d'épigraphie latine*, p. 378.

Britto victus, Ludite Romani; la date probable est la fin du IIIe siècle [1].

Toute la série, exclusivement romaine, paraît se placer entre 150 et 450 de notre ère. Les exemplaires chrétiens portent au centre la croix ou le monogramme du Christ [2]. On croirait que celles de ces tables qui étaient sur le sol servaient à la marelle ; il n'en est rien : les joueurs s'asseyaient tout bonnement sur le dallage et, comme certaines inscriptions le prouvent, ils tenaient en mains le cornet et les dés, instruments du hasard, ou bien des pions, manœuvrés suivant certaines règles et selon la chance limitée par le savoir-faire.

Plusieurs tables n'ont pas de cases, mais seulement des rangées parallèles, couvertes à intervalles très variables de signes numériques, avec d'autres pour nous incompréhensibles. Il en est de rondes [3] ou de carrées, ayant à l'intérieur un réseau de lignes disposées en étoile (fig. 679, 1) [4] ; on faisait mouvoir les pions sur le pourtour et il fallait, suivant certaines conditions, parvenir à les aligner.

Il s'en trouve qui présentent de petites cavités rondes (fig. 679, 2) [5] ; à quoi pouvaient-elles être destinées, sinon à recueillir de petits objets, billes, cailloux, qu'on y jetait ou poussait ?

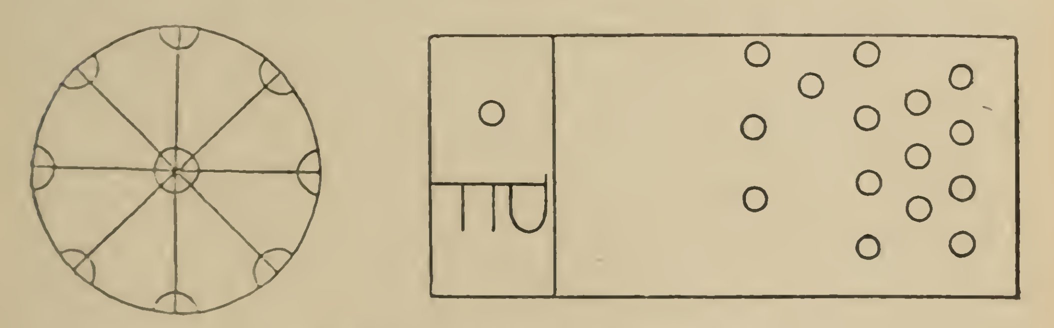


Fig. 679. — Tables de jeu anépigraphes.

Enfin des mosaïques de pavement constituaient des tables de jeu ; la plus connue de ce groupe a été découverte dans des thermes à Tébessa [6] : elle devait être à la disposition des baigneurs. Des

1. Chr. Hülsen, *Röm. Mitth.*, XIX (1904), p. 142-146.
2. Héron de Villefosse, *Bull. des Ant. de France*, 1909, p. 374-377.
3. Bœswillwald, Cagnat, Ballu, *op. cit.*, p. 27.
4. *Ibid.*, p. 27.
5. *Ibid.*, p. 30, fig. 15.
6. *Musée de Tébessa*, pl. IX, fig. 1, p. 67 et suiv. ; Saglio, *op. cit.*, fig. 4678. Une autre dans Bœswillwald, Cagnat, Ballu, *Timgad*, p. 323, fig. 153.

compartiments en divisent une partie ; on y remarque des sujets figurés et des chiffres ; tout cela rappelle les cases de notre jeu de l'oie.

Une *tabula* était-elle aussi indispensable pour le jeu des osselets (**talus**) ? Il ne semble pas ; on traçait simplement un cercle ou une figure quelconque sur le sol, et d'ailleurs diverses combinaisons n'exigeaient même rien de semblable. Elles étaient très nombreuses et nous n'avons pas à les énumérer ; au surplus, beaucoup nous sont mal connues, par des descriptions d'auteurs imprécises ou de vagues allusions. Quant aux osselets eux-mêmes, les plus vulgaires étaient pris dans la jointure du gigot de chèvre ou de mouton ; arrondis aux extrémités, ils n'avaient que quatre faces, au lieu de six comme le dé, et chaque face portait un nom ; les quatre n'étaient pas identiques ni équivalentes : il y en avait deux larges, l'une concave, l'autre convexe ; deux étroites, marquant la même opposition. Le plus beau coup faisait retomber l'osselet sur la face étroite et convexe, la plus instable naturellement. On jouait avec 4 osselets, ce qui permettait 35 résultats différents. Il nous reste quantité de ces petits objets, pour la plupart retirés des tombeaux ; un de ceux du Cabinet des médailles (fig. 680) [1] porte des caractères latins ; il est en bronze. Dans le tableau célèbre de Médée complotant le meurtre de ses enfants, on voit les innocents occupés à une partie d'osselets.

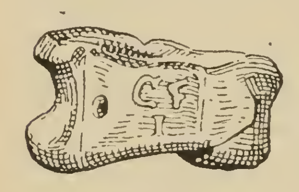


Fig. 680. — Osselet.

Pour les gens du peuple qui n'avaient ni le goût ni les moyens de s'offrir un matériel de jeu, les paris encore pratiqués de nos jours en Italie, sous le nom de *morra*, offraient une précieuse ressource. Deux joueurs en vis-à-vis lèvent plusieurs doigts de la main droite, en nombre variable, et laissent les autres abaissés. Chacun crie le nombre total des doigts levés par les deux ensemble ; qui tombe juste a gagné. Cette *micatio*, de son nom latin, est représentée par un stuc de la Farnésine [2] ; on arrivait par elle à conclure des marchés, après contestations prolongées.

1. D'après Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n° 1927.
2. Saglio, *op. cit.*, fig. 5028.

CHAPITRE XIV

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

SOMMAIRE. — I. Instruments à cordes. — II. Instruments à vent. — III. Instruments à percussion.

§ 1er. — *Instruments à cordes* [1].

Chez les Romains comme chez les Grecs, cette classe d'instruments était la plus considérée et cependant, chose singulière, c'est celle qui, entre leurs mains, a le moins progressé. « En fait d'instruments à cordes, a écrit Gevaert, [ils] n'ont possédé que celui dont le rôle est le moins essentiel dans l'orchestre moderne ; encore ne l'ont-ils connu que sous une forme rudimentaire [2]. » Ils n'ont guère apprécié, en effet, que deux variétés dont les cordes sont montées à vide, ainsi que celles de nos harpes, mais distinctes de ces dernières par l'égalité de longueur des cordes ; celles-ci rendent un son plus ou moins grave suivant leur grosseur et leur tension. Ces variétés se nommaient **lyra** et **cithara**.

Toutes deux comprennent une caisse sonore ou résonateur, d'où s'élèvent deux bras que relie une traverse, et des cordes en nombre variable, rattachées d'une part à la traverse, de l'autre à un cordier placé sur la caisse. A l'époque grecque, le résonateur de la lyre était une carapace de tortue, ou une imitation de cette carapace, d'où partaient deux bras longs, minces, incurvés. Celui de la cithare, en bois, était plus massif, rectangulaire ou un peu arrondi [3] ; les bras, bien plus larges et plus gros que dans la lyre, n'avaient forme courbe ou angulaire que jusqu'à la traverse, que dépassaient d'habitude des montants absolument verticaux.

Qu'en advint-il à l'époque romaine ? Les très rares débris d'in-

1. Th. Reinach, au mot *Lyra*, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; C. Saint-Saëns, *Lyres et Cithares*, dans A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, Paris, gr. 8°, I, p. 538-540 (1912).
2. F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, Gand, gr. 8°, II (1881), p. 243.
3. Cf. la Terpsichore de notre fig. 209.

struments de cet ordre, retrouvés en Égypte ou en Attique, sont de date antérieure ; les textes ne tranchent pas la question, et quant aux monuments figurés, dans la plupart des statues de musiciens, la lyre ou la cithare ont disparu ; il a fallu les restaurer, au moins en partie ; elles pouvaient d'ailleurs reproduire le modèle périmé de l'original. Restent les peintures murales, répliques elles-mêmes bien souvent, puis les reliefs et les types monétaires, dont les représentations, à échelle réduite, sont très négligées ou conventionnelles : les formes intermédiaires et dégénérées qui y prédominent sont pour décourager tout essai de définition précise. Lyre et cithare conformes aux données ci-dessus sont sculptées de part et d'autre de la stèle de la poétesse Petronia Musa, dont la coiffure indique l'époque de Trajan ; la première, aux bras striés en spirale, a trois cordes ; la seconde onze (fig. 681 ; cf. 403) [1]. Une affectation d'archaïsme est possible, mais rien n'oblige à la supposer.

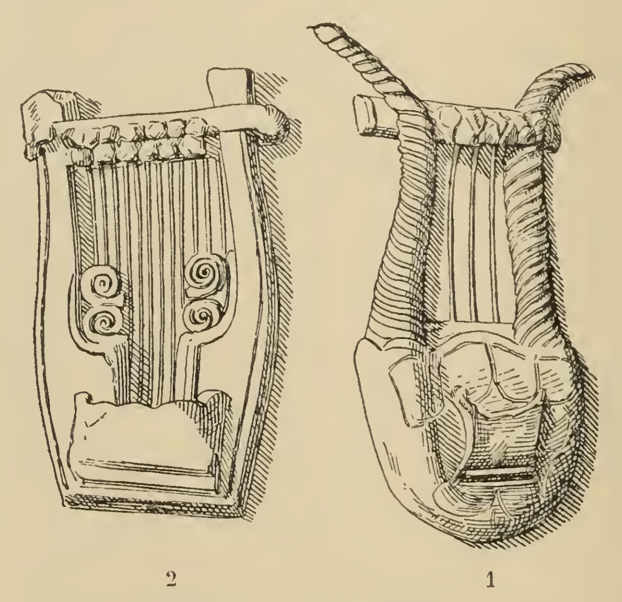


Fig. 681. — Lyre et cithare.

Le type classique de la lyre a dû subsister, malgré les concurrences, et on peut le décrire brièvement. La carapace de tortue une fois vidée, on tendait sur la face inférieure, plate, une peau de bœuf constituant la table d'harmonie ; les bras (*cornua*) — des cornes de chèvre à l'origine — étaient en bois ; la traverse (*jugum*),

1. D'après le *Bull. comunale*, XXX (1902), pl. XI-XII, p. 264-280 (G. Cozza-Luzi).

en chêne vert ou en buis, prend de plus en plus des dimensions exagérées, à voir l'image qu'en donnent les monuments ; sur les sarcophages, c'est un épais rouleau. D'après les textes, anciens ou tardifs, on aurait cherché à renforcer les sons par des lames vibrantes, en corne ou en cuivre, appliquées sur la caisse, ou par deux trous forés dans celle-ci. Chez les Romains, les cordes sont fournies par des tendons (*nervi*). Le cordier était une sorte de boîte creusée de rainures ou de trous, assez élevée, à la basse époque, pour que sa face antérieure pût tenir lieu de chevalet, isolant les cordes de la table d'harmonie. L'appareil tenseur était sur la traverse ; le détail en est mal connu ; du moins les cordes s'enroulaient autour de chevilles à frottement dur, qu'on faisait tourner pour accorder l'instrument, soit d'après l'oreille, soit d'après un autre déjà réglé [1]. Le nombre des cordes, qui chez les Grecs n'avait cessé de croître, resta fixé à sept dans les cérémonies religieuses ; mais, dès la période alexandrine, les instruments de concert en avaient normalement quinze, et on allait parfois jusqu'à dix-huit ; nous n'avons pas connaissance de chiffres supérieurs.

Au lieu d'appuyer sur le nerf en glissant, comme avec l'archet, on le frappait avec le plectre (*pecten*), un instrument en quelque matière dure, mais toujours terminé par un crochet, et qu'un cordon rattachait au résonateur. Les citharèdes professionnels continuaient en principe à se servir du plectre [2] ; mais certains virtuoses, surtout dans les derniers temps, se contentaient de pincer la corde avec deux doigts, système encore différent de celui de nos joueurs de harpe ou de mandoline. Enfin un baudrier (*balteus*), fixé à un bouton, et dont l'exécutant assujettissait l'autre extrémité à son poignet, permettait de maintenir solidement la cithare contre son épaule gauche, dans la position verticale.

Il existait d'autres instruments à cordes, vus avec défaveur même sous l'Empire, malgré l'influence de l'Orient dont ils étaient originaires, probablement parce que les courtisanes les faisaient retentir dans les banquets. Leurs dénominations et leurs particularités ne sont pas très sûres ; M. Th. Reinach [3] les a groupés en deux classes :

1° Ceux qui rappellent la harpe par leurs cordes inégales (*chor-*

1. Saglio, *loc. cit.*, fig. 1722.
2. Déchelette, *Vases céramiques*, II, p. 293, n° 103.
3. *Loc. cit.*, p. 1448 et suiv. ; voir aussi H. J. W. Tillyard, *Journ. of Hell. Stud.*, XXVII (1907), p. 160-169.

dae obliquae) ; la forme triangulaire ainsi obtenue (fig. 682) valut à l'un d'eux le nom de *trigonum* [1] on en distinguait la *sambuca* [2]. Tous deux sont touchés directement avec les doigts ; d'où le terme de *psalterium*, qui peut-être désignait l'instrument que

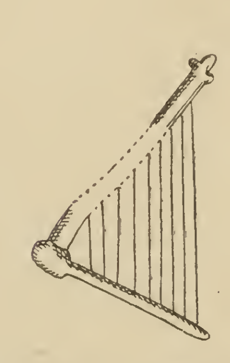


Fig. 682. — *Trigonum.*



Fig. 683. — Harpe antique.



Fig. 684. — *Pandura.*

nous voyons entre les mains d'une musicienne, à Sousse [3]. La différence de longueur des cordes se réduit parfois à peu de chose, à en juger par une peinture de la Farnésine (fig. 683) [4].

1. Cf. S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 429, 1.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4722 ; Tillyard, *loc. cit.*, p. 162, fig. 1.
3. *Musée Alaoui*, 74 ; Tillyard, *ibid.*, p. 163, fig. 2.
4. D'après Gusman, *Pompéi*, p. 384.

2° Ceux qui s'apparentent au luth, ayant une panse et un long manche, contre lequel on peut presser la corde, pour raccourcir les vibrations et multiplier les notes avec un petit nombre de nerfs. Les mots *pandura*, *pandurium* se rapportent à cette catégorie répandue sous l'Empire, dont il nous reste une douzaine de spécimens d'époque romaine ; plusieurs sont en outre figurés sur les sarcophages [1]. Les uns ont un résonateur très analogue à celui de nos violons, les autres une toute petite caisse et un long cou comme nos mandolines (fig. 684) [2].

§ II. — *Instruments à vent.*

Dans une première catégorie, l'insufflation d'air n'est pas produite par la bouche. Le mécanisme de l'orgue hydraulique (**hydraulus**) [3], fort apprécié des Romains, n'est connu, et fort mal, que par les descriptions des auteurs ; mais divers monuments [4] en donnent l'aspect extérieur ; deux surtout : un panneau de la mosaïque de Nennig [5] et une statuette du musée de Carthage (fig. 685) [6]. Les tuyaux, de grandeur décroissante et peu nombreux, vingt à trente, sont alignés verticalement, au-dessus d'un coffre octogonal qui représente le réservoir à eau, devant l'opérateur, que la statuette montre debout sur une petite estrade entre deux barillets ; ceux-ci sont les corps de pompe, destinés à exercer une pression sur l'eau qui chassera l'air dans les tuyaux ; les leviers ont disparu, mais le clavier de l'organiste est encore visible.

Cet instrument était très volumineux ; l'orgue à soufflets, dont le maniement, à défaut de la construction, est nettement indiqué par un relief Torlonia [7], l'était sensiblement moins. Deux objets en bronze, découverts dans une maison de Pompéi, doivent être des orgues d'appartement actuellement réduits aux tuyaux et au coffre ;

1. Tillyard, *ibid.*, p. 164-165, fig. 4-5 (terres cuites de Sousse) ; Saglio, *op. cit.*, fig. 4732, 4734 ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 146, n° 181.
2. D'après Tillyard, *loc. cit.*, fig. 5.
3. Ch.-E. Ruelle, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; Carra de Vaux, *Rev. des Ét. gr.*, XXI (1908), p. 332 et suiv.
4. Cf. l'énumération de Ruelle, *loc. cit.*, p. 317-318. Ajouter Déchelette, *Vase, céramiques*, II, p. 289, n° 99, et Espérandieu (ci-dessus, note 1).
5. Saglio, *ibid.*, fig. 3918 ; *Mosaïques de Gaule*, 1295 ; Forrer, *Reallexikons* p. 491, pl. CXXII.
6. D'après le *Musée Lavigerie*, II (1899), p. 50-51, pl. XIII.
7. Saglio, *op. cit.*, fig. 3920.

leurs grandes dimensions ne permettent guère le nom de syrinx qui leur est habituellement donné [1].

D'ailleurs la flûte de Pan, **syrinx** [2], *fistula*, ressemble en effet à un orgue, minuscule et portatif. C'est un assemblage de roseaux



Fig. 685. — Orgue hydraulique.

ou de tiges de ciguë, reliés avec de la cire ou de la poix et un ou plusieurs cordons, et bouchés, à la cire encore, à une extrémité. L'autre, qui constitue l'embouchure, est taillée en biseau (fig. 688); l'exécutant souffle obliquement avec la bouche contre une paroi du

1. Mau, *Bull. dell' Instituto*, 1877, p. 99; Sogliano, *Notizie degli Scavi*, 1899, p. 442, fig. 6; Ruesch, *Guida di Napoli*, n° 1708, fig. 86; Th. Reinach, au mot *Syrinx*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*, p. 1597.
2. Th. Reinach, *loc. cit.*

tuyau, qui renvoie le courant et fait vibrer la colonne d'air intérieure. Cet appareil très simple était fabriqué par les bergers ou chevriers eux-mêmes, qui en tiraient des sons pour rassembler leurs troupeaux. A l'époque hellénistique et romaine, il se fit des syrinx plus perfectionnées et moins fragiles, en métal, en ivoire ; on prenait aussi une tablette de bois dans laquelle on creusait les canaux (fig. 686)[1].

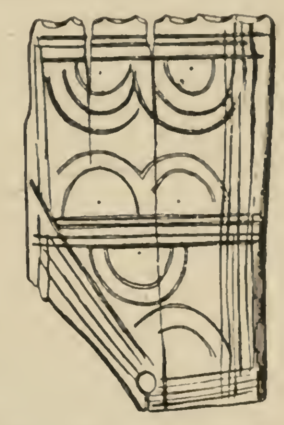


Fig. 686.— Flûte de Pan.

D'après les monuments qui le mettent aux mains d'un personnage, cet instrument avait en moyenne de 10 à 30 centimètres de long, dimensions très variables, de même que le nombre des tuyaux — entre cinq et dix en général. A l'époque grecque, tous les tuyaux avaient même longueur ; plus tard, de niveau par leurs embouchures, ils offrent le plus souvent à l'autre bout une disposition en gradins ; l'ensemble a l'aspect d'une aile d'oiseau. Quand un tuyau creusé dans le bois était trop long et faussait la gamme, on introduisait quelque matière dure pour raccourcir la colonne d'air. Les découvertes ont révélé, principalement en Gaule, deux autres formes de syrinx[2] ; dans l'une, établie en paliers, les gradins sont faits de groupes de tuyaux ; dans la seconde, la gradation ne s'applique qu'aux tuyaux courts ; les trois ou quatre plus longs sont coupés de niveau.

Ce que les Romains nommaient **tibia**[3], l'équivalent à peu près de l'*aulos* des Grecs, ne correspondait à aucun instrument usité de nos jours. Pour n'avoir à répéter ni une périphrase, ni le terme antique, on traduit couramment celui-ci par flûte, en raison d'une certaine analogie d'aspect ; mais le principe est différent. Dans la *tibia*, le souffle « ne sert qu'à provoquer les pulsations d'une mince lame de roseau, l'anche, que l'exécutant a entre ses lèvres, et ce sont ces pulsations qui, à leur tour, déterminent le rythme des condensations et dilatations successives de la colonne d'air » dans le tuyau, lequel est ouvert, au rebours de ceux de la flûte de Pan ; au contraire, la flûte moderne n'a pas d'anche. La parenté est donc plus étroite avec le hautbois, et surtout avec la clarinette, puisque la *tibia*, en principe, a un diamètre constant. Les monu-

1. Syrinx d'Alésia, *ibid.*, fig. 6703.
2. *Ibid.*, fig. 6706-6707 ; Espérandieu, *Bas-reliefs*, I, p. 272, n° 385.
3. Th. Reinach, au mot, dans Saglio, *op. cit.*

ments tardifs, fresques ou reliefs, donnent seulement à penser qu'on élargissait alors parfois en entonnoir une extrémité du tuyau.

Tous ces instruments, aujourd'hui, sont composés d'un tuyau unique ; au contraire, le chalumeau antique à anche s'emploie le plus habituellement par paires [1] ; l'expression juste serait celle-ci, qui se rencontre rarement : *tibiae geminae.* Du reste, ces deux tuyaux sont, eux aussi, percés de plusieurs trous correspondant à des hauteurs différentes de la colonne vibrante, et qu'on peut déboucher ou obturer à son gré (fig. 687) [2]. Ils sont séparés et ne se rejoignent qu'aux lèvres du musicien ; leur longueur moyenne atteint environ 0 m 50.

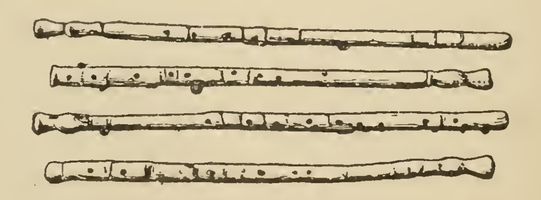


Fig. 687. — Chalumeaux de Pompéi.

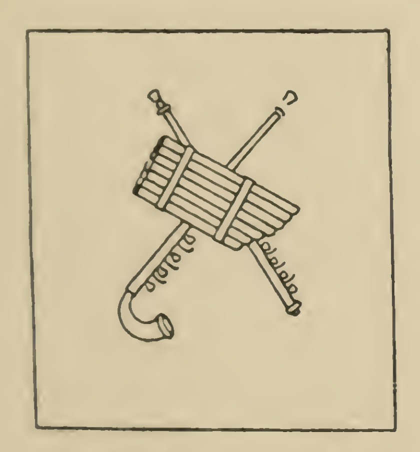
A l'origine, on les taillait dans des roseaux ; bien vite on préféra certains bois (buis, laurier) ou la corne, l'ivoire, l'os ; les métaux étaient plutôt réservés pour les garnitures accessoires. Le nombre des trous, à l'époque romaine, varie en général de 10 à 15 ; des viroles les recouvrent quand elles ne sont pas soulevées par le doigt. Des flûtes de bronze ou d'ivoire importées de Grèce en Égypte sont revêtues d'anneaux mobiles permettant de maintenir fermés tous les trous donnant des tons étrangers au mode du morceau à exécuter [3]. Les clefs actuelles étaient remplacées ordinairement par des tubulures, que leur fragilité a fait disparaître, mais qu'on voit figurées sur divers monuments (fig. 403) ; leur forme n'est pas invariable : ce sont souvent des tigettes terminées par un pavillon.

L'embouchure consiste en un cornet, suivi d'une sorte d'olive, qui sont étroitement ligaturés au tuyau ; on y insère l'anche, produite par une double lamelle de roseau, longtemps séchée au soleil. C'est la partie la plus délicate ; on la protège par un couvercle ou un étui.

1. *Mosaïques de Gaule*, 246 (Saint-Germain-en-Gal ; plus haut, p. 402, 432, 459).
2. D'après Saglio, *ibid.*, fig. 6953.
3. Th. Lea Southgate, *Journ. of Hell. Stud.*, XXXV (1915), p. 12-21.

La *tibia* comportait plusieurs variétés : les unes dépendaient du registre de la voix à accompagner ; nous ne décrirons que les autres, dont l'archéologie peut mieux rendre compte.

Varron distingue les *tibiae Sarranae* ou phéniciennes, à tuyaux égaux [1], et les phrygiennes, à tuyaux inégaux (*impares et inaequales*) : le tuyau sans courbure, un peu plus court, semble-t-il, se tenait de la main gauche ; la droite faisait fonctionner un tube d'abord rectiligne, sur lequel on vissait au bout une corne de bouvillon incurvée (fig. 432 et 688) [2]. A partir de l'époque hellénistique



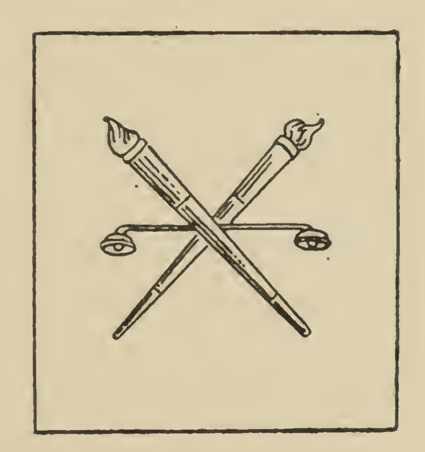


Fig. 688. — Double flûte, syrinx, cymbales et flambeaux.



Fig. 689. — Monaule.



Fig. 690. — Plagiaule.

on rencontre, notamment dans un relief romain (fig. 689) [3], le monaule, *tibia* unique qui, saisie des deux mains, peut avoir 8 trous même sans tubulures. C'est d'une sorte de hautbois que

1. Mosaïque de Trèves : *Mosaïques de Gaule*, 1231 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 6985 ; cf. 6983. Voir nos fig. 402 et 459.

2. D'après S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 134, 3 ; cf. 182, 5 : 84, 4-5 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 6961-6963.

3. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 6964.

joue un camille auprès de Marc Aurèle sacrifiant, dans un relief du Palais des Conservateurs (fig. 436). Une variante est le plagiaule, chalumeau tenu transversalement (fig. 690) [1] ; l'anche est implantée, non dans l'orifice supérieur du tuyau, qui reste alors bouché, mais à quelque distance, dans un petit tube latéral et oblique. La cornemuse, *tibia* avec poche à air, ne se reconnaît sûrement qu'à travers les textes.

Le chalumeau était très à la mode sous l'Empire ; les riches particuliers avaient plaisir à s'y adonner. On en jouait en toutes sortes d'occasions : au théâtre, dans les jeux, les banquets et mascarades, les fêtes nuptiales et les funérailles ; il avait un rôle essentiel dans les sacrifices. De là surtout, probablement, son discrédit auprès des chrétiens : plus que tout autre instrument, il évoquait les superstitions du paganisme ; passé le ve siècle il n'est plus question de lui.

La classe des cuivres, comme on dit aujourd'hui, se compose essentiellement des instruments de musique militaires, qui ont été étudiés plus haut (p. 350).

Mentionnons encore la trompe [2], faite originairement d'un coquillage, souvent d'une corne, avec laquelle bouviers et porchers rappelaient leurs bestiaux, et également employée par les gens de mer.

§ III. — *Instruments à percussion.*

La série en est bien moins importante que de nos jours. Et l'on pourrait dire qu'ils produisent moins de son que de bruit, rythmé il est vrai. Les cymbales [3] (fig. 438) sont venues d'Orient avec les cultes orgiastiques ; dans le monde romain elles n'ont plus la même signification religieuse : devins, danseuses, courtisanes les entrechoquent, non pour en tirer des effets de timbre, simplement pour produire une excitation, pour étourdir. Aussi leur forme importait peu et il s'en faisait de très diverses : dans les peintures, elles sont tantôt plates, à peine bombées, tantôt en hémisphère,

1. Helbig, *Wandgemälde*, 760 ; Saglio, *op. cit.*, fig. 6968. Plagiaule du British Museum : *Guide to Greek and Roman Life*, p. 220, fig. 230.

2. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot *Bucina* : Espérandieu, *Bas-reliefs*. I, n° 807.

3. Ed. Pottier, au mot *Cymbalum*, dans Saglio, *op. cit.*, fig. 2266-2267 ; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 182, 3 ; 207, 1 ; Stuart Jones, *Museo Capitolino*, pl. XXXIV a.

avec un étroit rebord plat ; du centre part un lien qui les rattache l'une à l'autre et par lequel on les saisit (fig. 432 et 688).

Des crotales [1] on en peut dire à peu près autant ; les femmes surtout s'en servent, pour marquer le pas de leurs danses. Il en est de toutes matières : terre cuite, bronze, bois (buis ou roseau), et de toutes formes, allongées en lamelles ou rondes comme les castagnettes des Espagnols ; elles sont, en ce dernier cas, retenues par une courroie passée au poignet.

Le tambourin, **tympanum** [2], fait d'une peau tendue sur un cercle de bois ou de métal, a une origine orientale, probablement chaldéenne ; c'est encore un élément rituel des cultes orgiastiques (Cybèle, Bacchus) et l'ancètre manifeste de notre « tambour de Basque » ; les grelots, à vrai dire, ne sont pas toujours indiqués ; on en voit six, nettement marqués, dans un relief Campana (fig. 691) [3]. Le tympanon s'emploie également au théâtre dans les scènes de comédie et il a quelquefois alors d'énormes dimensions, comme dans la célèbre mosaïque de Sosias.

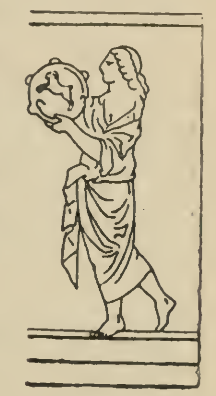


Fig. 691. Joueuse de tambourin.

Les instruments du genre crécelle n'ont rien à voir avec le rythme : c'est ce qu'on peut affirmer de certains jouets d'enfants et de divers accessoires de culte, de nature apotropaïque, comme le sistre aux mains d'Isis (fig. 220), ainsi que des objets formés de deux disques de bronze mobiles réunis entre eux par des annelets faisant office de grelots [4].

En somme, comparé au nôtre, le matériel musical des anciens resta extrêmement pauvre ; il est peu de domaines où leur activité ait réalisé moins de découvertes. Un orchestre, chez eux, se réduit à rien : celui que constitue un groupe d'enfants sur un sarcophage [5] comprend syrinx, double flûte, cymbales et crotales ; souvent il n'y a que lyre et *tibia* [6], ou encore flûte et tambourin [7].

1. E. Fernique, au mot *Crotalum*, dans Saglio, *op. cit.* Cf. le vase Borghèse du Louvre : S. Reinach, *Sculpture*, I, p. 29.
2. Ch. Avezou, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.* Voir notre fig. 432.
3. Scène d'initiation : S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 287, 1. Cf. Herrmann, *Malerei*, pl. XXXIV, 1.
4. *Musée de Cherchel*, pl. XX. 2, p. 155.
5. S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 469, 1. Cf. Herrmann, *Malerei*, pl. LXIV-LXV.
6. Reinach, *ibid.*, II, p. 284, 2 ; III, p. 4, 5.
7. *Ibid.*, II, p. 468, 4.

CHAPITRE XV

INSTRUMENTS POUR ÉCRIRE ET POUR CALCULER

SOMMAIRE. — I. Le livre et l'écriture à l'encre. — II. La tablette et l'écriture à la pointe sèche. — III. Instruments de calcul.

§ Ier. — *Le livre* [1] *et l'écriture à l'encre.*

I. — Comme chez les Grecs, le livre consiste le plus souvent en un rouleau (**volumen**) de papier, tiré de la partie fibreuse (*liber*) du **papyrus**. Les feuillets séparés, de taille variable, vendus par les papetiers, sont, une fois recouverts d'écriture, mis bout à bout, le rebord de chacun étant collé au rebord du voisin. Le nombre de ces feuillets est donc entièrement au gré de celui qui les emploie ; mais dans la pratique, les rouleaux, en moyenne, comprennent 20 feuillets. L'usage est de n'écrire que sur la partie interne, où les fibres de la plante sont disposées horizontalement. Un feuillet constitue une page ou colonne d'écriture, parfois deux ; il y avait cependant des documents officiels écrits sans colonnes, sur toute l'étendue du rouleau ; aucun ne nous est parvenu. C'est à l'époque byzantine seulement que les lignes furent disposées perpendiculairement aux longs côtés. Les colonnes sont quelquefois numérotées ; de l'une à l'autre le nombre des lignes est à peu près invariable dans le même *volumen*. On observe souvent des réglures et un encadrement des feuillets, tracés à l'aide d'un morceau de plomb. Les titres sont écrits à l'encre rouge (*cinnabaris*), d'où le nom de *rubrica* qui les désigne. Avec une éponge mouillée, on peut effacer l'encre et corriger une erreur quand elle est récente.

Le rouleau est fréquemment fixé sur un cylindre de bois ou d'os, dit *umbilicus*, qui en assure mieux la conservation ; certains volumes, sous l'Empire, ont même deux ombilics ; sur l'un d'eux

1. G. Lafaye, aux mots *Liber* et *Volumen*, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; W. Schubart, *Das Buch bei den Griechen und Römern* (*Handb. der kön. Museen zu Berlin*), Berlin, 1907, in-12 ; V. Gardthausen, *Griechische Paläographie*, I, 2e éd., Leipzig, 1911, 8°.

s'enroule la partie du livre déjà lue, sur l'autre celle qui reste à lire. Sur l'un des longs côtés adhère une étiquette de parchemin (*index, titulus*) qui indique le contenu de l'ouvrage, rendant le même service que les titres portés au dos de nos reliures, et les livres sont empilés sur des rayons, avec toutes leurs étiquettes en avant, comme le montrait un bas-relief trouvé autrefois à Nimègue et depuis égaré (fig. 692) [1], ou bien rangés côte à côte dans la *capsa*, étiquettes en l'air (fig. 694) [2]. On place les volumes de prix dans un feuillet non utilisé ou une *membrana* de peau, et l'on rattache par un cordon le groupe de manuscrits se rapportant au même ordre d'idées [3]. Ces détails matériels ressortent, non seulement des textes, mais des œuvres d'art, statues, reliefs et peintures [4].

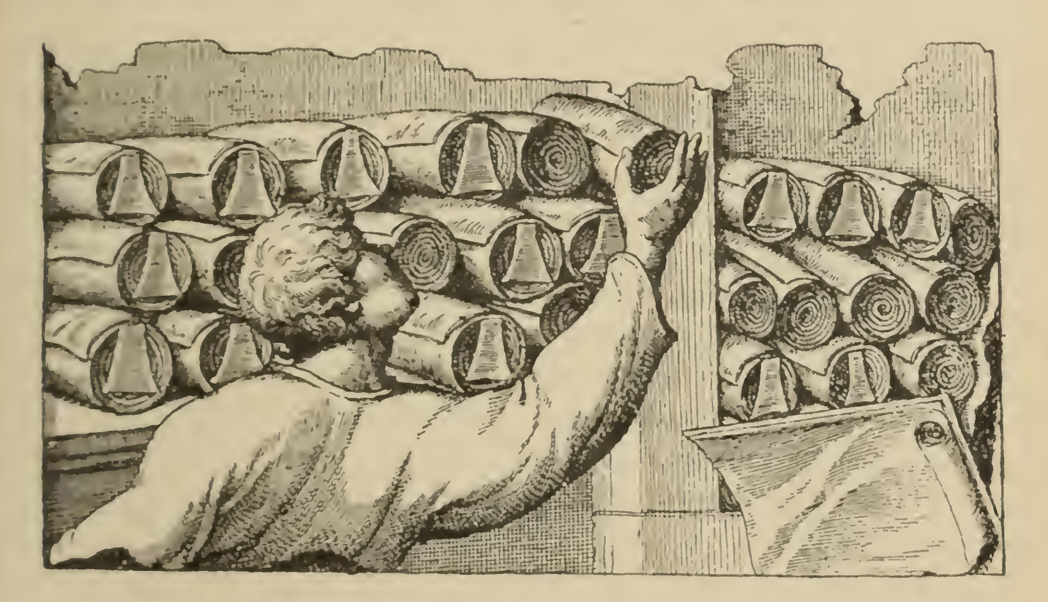


Fig. 692. — Bibliothèque gallo-romaine.

Les plus anciens fragments de papyrus rassemblés, non en rouleau, mais dans la forme du livre moderne (**codex**), ne remontent sûrement pas au delà du IVe siècle ; ce doit être là une création du Bas-Empire. Un exemple d'enveloppe de *codex* (*camisia*) nous est fourni par une vignette de la *Notitia dignitatum* (fig. 693) [5].

1. D'après Chr. Brouwer et Jac. Masen, *Antiquitatum et annalium Trevirensium libri XXV*, Liège, 1671, I, p. 105.
2. D'après Mazois, *Le Palais de Scaurus*, 2e éd., Paris, 1822, 8°, pl. VIII, p. 145.
3. Saglio, *op. cit.*, fig. 7564 ; Birt, *Buchrolle*, p. 260, fig. 169.
4. Voir l'illustration abondante de Birt, *Buchrolle*.
5. Éd. Seeck, p. 161.

Les *volumina* arrivés entre nos mains proviennent ou d'Herculanum ou de l'Égypte ; l'immense majorité d'entre eux contiennent le texte d'ouvrages grecs, même ceux d'époque romaine, qui sont les plus nombreux.

Les rouleaux de papyrus se retrouvent bien rarement en bon état de conservation. Ceux d'Herculanum, enfouis sous la lave incandescente, étaient tellement noircis qu'on les prit quelque temps pour des morceaux de charbon ; mais un examen plus attentif ayant permis de distinguer quelques lettres, on reconnut leur véritable nature. Restait à les développer ; plus d'un fut détruit dans les premiers essais ; enfin le P. Ant. Piaggio imagina et appliqua en 1753 un procédé bien conçu [1], que les expériences ultérieures n'ont pas beaucoup modifié [2].

Il posa sur des bobines de cuivre une lamelle qu'il recouvrit d'une couche de coton et, sur le coton, un des papyrus qui lui semblèrent le moins endommagés. Comme le recto seul, en général, porte des lignes d'écriture, on pouvait sans inconvénient masquer le côté extérieur ; l'inventeur ingénieux eut donc l'idée de l'étendre sur une fine pellicule, qui renforçait les fibres comme la toile d'un tableau soutient la couleur ; l'adhérence était obtenue à l'aide d'une colle de poisson bien épurée. Suspendu à une extrémité, le *volumen* tendait à se dérouler par son propre poids et par l'effet des fils de soie attachés à son extrémité, qu'on maintenait tendus en tournant des vis de bois ; l'opérateur y aidait en repoussant délicatement avec la pointe d'une aiguille la partie encore enroulée.

Les colonnes de texte, ou des séries de colonnes, peuvent être séparées les unes des autres ; l'essentiel est de les étendre sur une feuille de gros papier ; il est usuel aussi de les placer entre deux plaques de verre. Actuellement on prend comme pellicule de petits morceaux de baudruche à battre l'or. Les mutilations des papyrus sont souvent préexistantes, mais on est exposé à les accroître pendant ce travail, si prudemment qu'on procède : il arrive qu'un fragment de feuille se détache et vienne se coller, soit par son recto sur le verso d'une autre, soit par son verso sur le recto de la voi-

1. D. Bassi, *Archivio storico per le provincie napoletane*, XXXII (1907), p. 636-690.

2. Ruesch, *Guida di Napoli*, n° 1910 ; V. Gardthausen, *Griechische Paläographie*, p. 150. On trouvera une image de l'appareil alors employé dans Fougeroux de Bondaroy, *Recherches sur les ruines d'Herculanum*, Paris, 1770, 8°, pl. II, fig. 23.

sine ; il devient alors très ardu de les séparer ; on y parvient souvent par des fumigations.

Les papyrus d'Égypte se laissent manier habituellement avec beaucoup plus de facilité que ceux d'Herculanum. Ils ne sont pas carbonisés, mais quelquefois chiffonnés, durcis comme de la pierre ; on s'est avisé de les soumettre à la vapeur d'eau. Une autre méthode consiste à placer le rouleau entre deux forts tissus de flanelle humide. Quand les premiers feuillets sont devenus mous et flexibles, on commence avec précaution à les dérouler, ce qui se fait aisément lorsqu'il n'y a pas d'éléments collés l'un contre l'autre. Les papyrus déjà ouverts, mais ridés et déformés, reprennent aussi leur consistance unie et tendue par l'apposition de morceaux de flanelle humides. Pour les pièces les plus endommagées, l'emploi est recommandé du fin papier non collé en usage dans les ateliers de gravure sur cuivre ; on l'enduit de gomme arabique et le papyrus s'y colle étroitement, la gomme rendant le papier transparent comme du verre.

II. — Un autre genre de papier, qui peu à peu fit tort au papyrus, est le parchemin, **pergamena** (**membrana**), peau d'animal préparée à cet effet suivant un procédé, sinon créé, du moins perfectionné dans la capitale des Attalides ; on se servait surtout de la peau de chèvre ou de mouton, desséchée, raclée et polie. Bien plus résistante et durable que les fibres végétales, elle se prêtait beaucoup mieux aux grattages, qu'on pouvait renouveler plusieurs fois. Par suite, quand l'idée prit corps d'utiliser les peaux pour l'écriture, leur donna-t-on spontanément la forme de la tablette de cire, où l'on pouvait presque indéfiniment renouveler le texte. Le progrès qui permit de tirer parti à cet effet, aussi bien du côté du poil, convenablement préparé, que de l'autre, conduisit à rapprocher un grand nombre de ces peaux, à la manière dont on juxtapose aujourd'hui les feuillets de nos livres. L'usage d'écrire sur peau, limité au polyptyque, avait déjà cours à Rome dans les derniers temps de la République, et le *codex* de parchemin (fig. 694, dans le haut, à droite), plus précoce que celui de papyrus, prit naissance sûrement à la fin du Ier siècle de notre ère. Il fit concurrence au papyrus, puis le supplanta après le

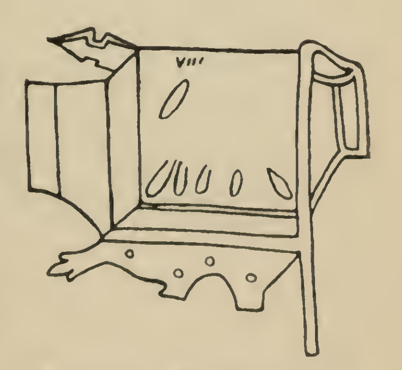


Fig. 693. — Étui de *codex*.

triomphe de l'Église, parce qu'il assurait mieux la diffusion des œuvres édifiantes ; bientôt, même les ouvrages profanes furent transcrits pour la plupart sur parchemin.

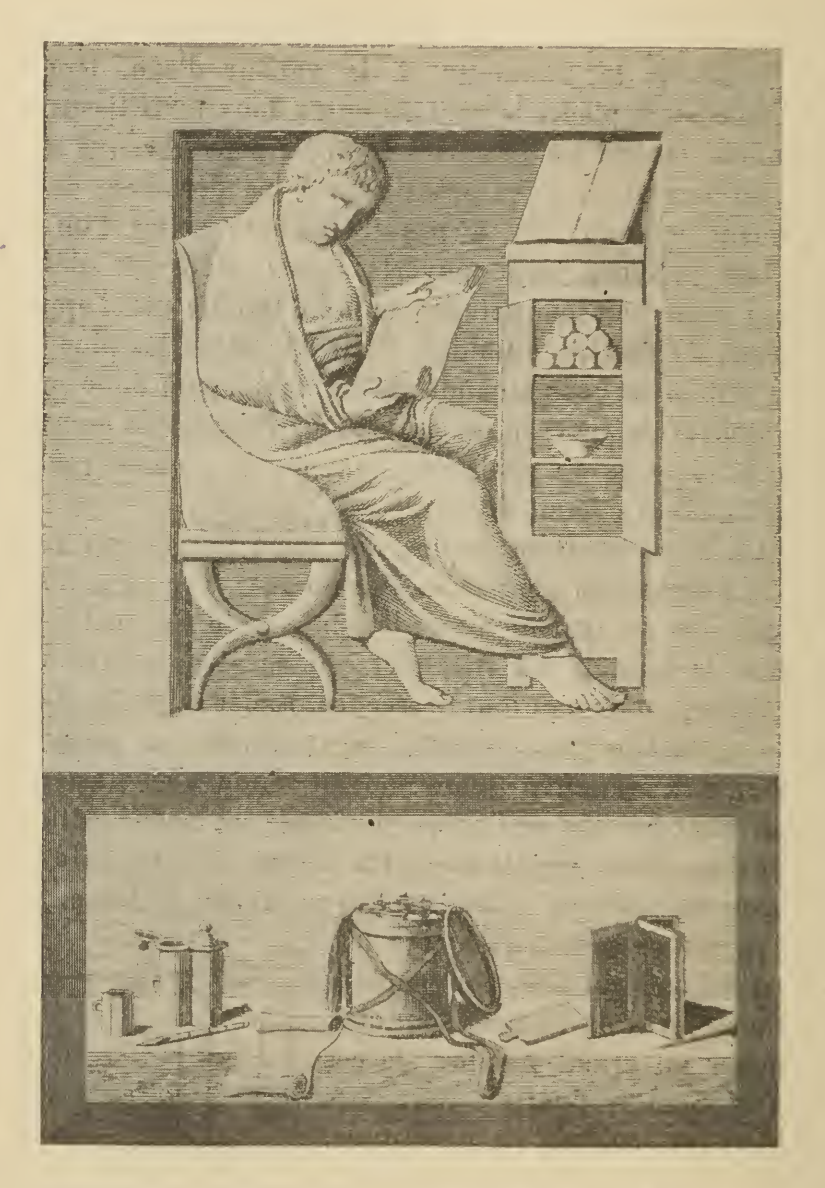


Fig. 694. — Lecture d'un *volumen*. Matériel d'écriture.

Les feuilles étaient réglées et marginées avec une pointe mousse, dont la trace était visible des deux côtés. On en appliquait quatre l'une sur l'autre, qui, pliées en deux toutes à la fois, formaient un cahier ou *quaternio* cousu de 16 pages, d'un format presque carré,

avec plusieurs colonnes à la page. Il nous reste quelques manuscrits sur parchemin des IVe-Ve siècles ; quelques-uns sont des palimpsestes, où une deuxième écriture, après grattage au canif, avait recouvert la première ; celle-ci a pu réapparaître de notre temps, ravivée par des réactifs chimiques.

On utilisa encore, mais rarement, des rouleaux de toile pour la copie des actes officiels.

L'ornementation des manuscrits commença de très bonne heure ; un usage fréquent était de placer le portrait de l'auteur en tête de l'édition ; mais nous avons dit ailleurs qu'il ne nous restait en ce genre que des copies tardives. Le grand développement de la miniature, du reste, ne remonte pas au delà de l'expansion du *codex* ; aussi a-t-on très peu de spécimens de dessins en couleurs sur papyrus [1].

III. — L'instrument pour écrire sur papyrus ou parchemin est le **calamus** [2], roseau — d'Égypte généralement — taillé et fendu à la pointe (fig. 694, dans le bas, à gauche) comme nos plumes d'oies ; on en a retrouvé un à Herculanum, que conserve le musée de Naples. L'usage à cette fin des plumes d'oiseaux est mentionné pour la première fois au VIe siècle par Isidore de Séville [3]. Les calames se conservaient en faisceau dans une **theca calamaria**, étui tel que celui qui est figuré sur un marbre des catacombes [4] (fig. 695, à droite) ; on y accrochait l'encrier fermé et un cordon permettait de suspendre le tout à la ceinture. On rencontre aussi en Égypte une palette plate et longue (fig. 695, à gauche), avec une ou plusieurs cases dans lesquelles le matériel d'écriture se loge, et percée souvent, dans le haut, d'une ouverture où le doigt peut passer [5]. Des plumes de bronze ont été aussi découvertes en divers endroits [6] ; la pointe et le manche font un tout ; on ne distinguait pas alors plume et porte-plume.

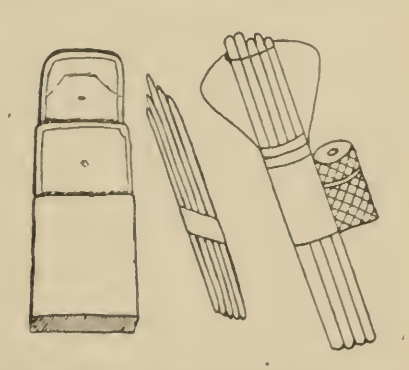


Fig. 695. — Types de plumiers.

1. Voir deux exemples dans Schubart, *op. cit.*, p. 127-128, fig. 11-12.
2. Saglio, *Dict. des Ant.*, au mot ; cf. fig. 993.
3. *Orig.*, VI, 14, 3.
4. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 995, et Birt, *Buchrolle*, p. 220, fig. 145.
5. Schubart, *op. cit.*, p. 21, fig. 3 ; analogue dans Birt, *Buchrolle*, p. 219, fig. 144a (= notre fig. 695, à gauche).
6. Saglio, *op. cit.*, fig. 996 ; *Guide to Greek and Roman Life*, p. 186, fig. 194 ; Lindenschmit, *Alterthümer*, V, pl. LIII.

Le nécessaire de l'écrivain comprend encore l'éponge, servant à laver la plume et à enlever les fautes, et l'encrier (**atramentarium**) [1]. Plusieurs encriers sont conservés au musée de Naples ; on en fabriquait de très communs en terre cuite, d'autres en faïence, ou en bronze avec couvercle à charnière, décorés de figures. Certains, comme on n'en voit plus guère aujourd'hui, se composaient de deux cylindres accouplés, l'un pour l'encre noire, l'autre pour la rouge. On est surpris de la forme élancée de quelques-uns, qui devaient être peu stables (fig. 694) ; l'assiette de tel ou tel est due à un renflement à la base, qui prête à l'ensemble l'aspect d'une bobine. On en a de Gaule qui sont plus courts et percés dans le haut, vers le bord, de menus trous où le copiste devait planter le calame quand il s'interrompait [2]. Un de ceux que représente une peinture de Pompéi (fig. 694, dans le bas, à gauche) a sur le côté un appendice troué qui avait évidemment pour objet d'adapter l'écritoire à un crochet de la *theca*. Les encriers ont plus d'une fois donné prétexte à la création d'un joli bibelot : notre Cabinet des médailles en possède qui figurent des esclaves accroupis [3].

§ II. — *La tablette et l'écriture à la pointe sèche.*

Nous mettons tout de suite à part les **ostraka** [4], tessons de poterie, fort précieux en ce qu'ils ne coûtaient rien et qu'aucune maison n'en était dépourvue ; on y gravait des indications d'intérêt momentané. Cependant, à part quelques débris exceptionnels des IVe-Ve siècles de notre ère, déterrés dans la région de Constantine et en Tunisie [5], ils n'ont guère à l'époque romaine été employés de la sorte qu'en Égypte ; mais là on les a vus surgir par milliers. Ils portent des textes littéraires, copiés par des lettrés pauvres ou par des écoliers [6], des textes administratifs, surtout des quittances d'impôts, ou encore des contrats privés, comptes ou correspondances.

1. *Guide to Greek and Roman Life*, p. 188, fig. 196.
2. L. Demaison, *Bull. des Ant. de France*, 1914, p. 128.
3. Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 441-442, nos 1012-1013.
4. P. Jouguet, au mot *Ostrakon*, dans Saglio, *Dict. des Ant.*
5. *Rev. des Ét. grecq.*, XII (1900), p. 226 ; R. Cagnat et A. Merlin, *Journal des Savants*, 1911, p. 514-523.
6. Grafton Milne, *Journ. of Hell. Stud.*, XXVIII (1908), p. 121-132.

La tablette, **tabella, tabula** [1], au contraire, fut d'usage universel. C'est une planchette de bois (buis, sapin, érable, etc... enduite de cire dans sa partie intérieure, légèrement ravalée pour que la marge saillante lui serve de protection. On groupait d'habitude les tablettes au moins par paire (diptyque) ; il y a du reste bien des sortes de polyptyques (fig. 694, dans le bas, à droite). Toutefois l'écolier débutant se sert aussi d'une *tabula* de grande taille, mais unique [2], comme l'ardoise d'aujourd'hui, où l'on peut effacer l'exercice journalier, sitôt achevé et contrôlé par le maître. De petites planchettes, remplaçant nos carnets de poche, restaient toujours aux mains des hommes d'études ou d'affaires, pour consigner une réflexion, noter une opération ou un rendez-vous. Le diptyque, dont on voit ici les faces extérieures (fig. 696) [3], a été trouvé à Rome ; il porte le nom de son possesseur, le clarissime Gallienus Concessus. D'après des peintures murales et des scènes de sarcophages, les lettres privées et même les billets doux étaient écrits sur tablettes ; aussi les assemblait-on par des anneaux si on avait souvent à les ouvrir, et, si la correspondance devait rester secrète, par des lacets cachetés.

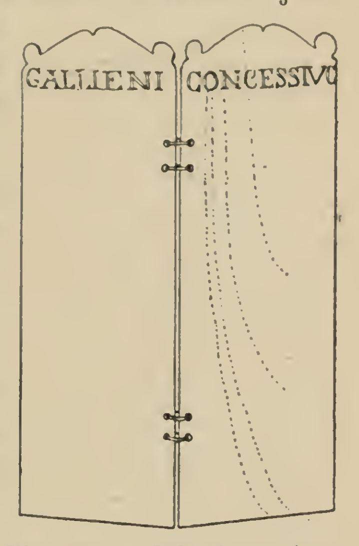


Fig. 696.— Calepin antique.

Le bois n'est pas matière fragile ; les *tabellae*, par suite, contiennent des actes importants, obligations, testaments, contrats de mariage. Les fouilles de Pompéi ont fait sortir d'un coffre les archives de ce banquier, L. Caecilius Jucundus, dont nous avons donné le portrait ; elles renfermaient 153 quittances faisant foi de paiements opérés par son comptoir, ou par son intermédiaire, durant 18 ans. Le texte a été tracé d'une écriture cursive sur une couche de cire, quelquefois à l'encre sur le bois même, comme l'était le titre sur la tranche [4]. Les tablettes ont de 9 à 15 centimètres dans la plus grande dimension ; ce sont des diptyques ou, plus souvent, des triptyques. Ces derniers ont par le fait six pages ; mais 1 et 6 restent nues, servant de couverture ; 2 et 3 ont reçu

1. G. Lafaye, aux mots, dans Saglio, *op. cit.*
2. *Ibid.*, fig. 6730 (sculpture chrétienne).
3. D'après Forrer, *Reallexikon*, p. 177, fig. 153 ; cf. 153 *a*.
4. *C. I. L.*, IV, Suppl., I, 1898.

le texte authentique à conserver ; 4 est divisée en deux dans sa longueur par une dépression médiane, où passe un cordonnet sur lequel sont apposés les cachets ; au niveau de chaque cachet figure le nom du témoin correspondant. La page 5 porte un texte moins important. Deux des planchettes seulement sont hermétiquement appliquées l'une contre l'autre ; la troisième manœuvre librement (fig. 697)[1]. Dans quelques cas, pour mieux se garantir des faussaires, au lieu de se borner à passer trois fois la ficelle sur le pourtour, on l'engageait encore dans des trous percés au milieu des planchettes, dites alors *tabellae pertusae*.

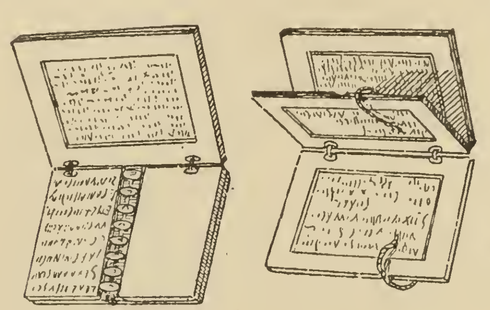


Fig. 697. — Tablettes cachetées portant une quittance.

L'instrument pour écrire sur la cire est le **stilus**[2]. C'est une tige en matière dure, os ou métal, pouvant donner une pointe finement aiguisée (fig. 694, dans le bas, à droite) ; cette pointe n'est pas sans inconvénients pour l'enfant qui la manie, mais l'encre n'en aurait pas moins. L'autre extrémité est en spatule ou présente un aplatissement coudé, arqué, suivant les préférences, permettant d'étaler la cire pour effacer des lettres. Dans les tribunaux, par exemple, chaque juge reçoit une *tabella cerata* portant deux lettres initiales : *A*(*bsolvo*), *C*(*ondemno*) ; il rature celle qui contredit son opinion. L'étui cylindrique ci-contre (fig. 698)[3] devait contenir une petite provision de stiles.

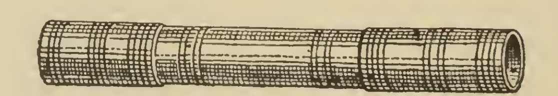


Fig. 698. — Étui à stiles.

Les enfants, à l'école, écrivaient sur leurs genoux ; mais il est probable que les notaires professionnels, ainsi que les rédacteurs de manuscrits soignés, s'appuyaient sur une table, ou sur un pupitre

1. D'après Mau, *Pompeji*, p. 516-517, fig. 292-293.
2. G. Lafaye, au mot, dans Saglio, *Dict. des Ant.* ; cf. fig. 6634, exemplaires du musée d'Évreux ; *Guide to Greek and Roman Life*, *loc. cit.*
3. D'après Aus'm Weerth, *Bonner Jahrbücher*, LXXII (1882), p. 96-97.

(*pulpitum*), comme il s'en trouvait dans les bibliothèques (fig. 692, à droite). Ce dernier figure en tête d'un des « Virgile » du Vatican [1], et un auteur est naturellement représenté avec ce qu'il lui faut pour écrire, plutôt que pour lire.

§ III. — *Instruments de calcul.*

Le plus essentiel est l'abaque, **abacus** [2]. Le mot a de nombreux sens. Il désigne d'abord une sorte de *tabula* que les géomètres ont en mains ; une gemme du Cabinet des médailles montre un homme qui calcule avec des cailloux sur une table et tient une abaque où l'on distingue des lettres. Les modes de numération antiques n'étaient que partiellement fondés sur le système décimal ; d'où l'utilité, et pas seulement pour les novices, de l'instrument de même nom, d'origine grecque, consistant en une planchette, où des divisions séparaient les divers ordres d'unités. L'un des exemplaires venus jusqu'à nous, celui du Cabinet des médailles (fig. 699) [3], a neuf rainures parallèles, et huit autres, plus petites, dans le prolongement des précédentes ; dans toutes se meuvent des boutons rivés ; 24 sont encore en place dans les grandes, 4 dans les petites. Entre les unes et les autres sont gravés des chiffres ou sigles qui signifient : un million, 100.000, 10.000, 1.000, 100, 10, 1, 0. Le compte se fait par as. Le bouton unique de la petite rainure vaut 5 quand il est rapproché de la grande ; les 4 de celle-ci font en outre 9, chiffre maximum, au delà duquel on aurait une unité de plus à la colonne voisine. La colonne marquée O concerne les onces, douzièmes de l'as ; aussi le bouton supérieur vaut 6 et il y en avait 5 dans la grande rainure. La dernière rainure valait à la fois pour les demi-onces, quarts d'once et tiers d'once ; quatre boutons y suffisaient, car on ne multipliait pas les fractions et la aleur des boutons changeait suivant la place où on les arrêtait.

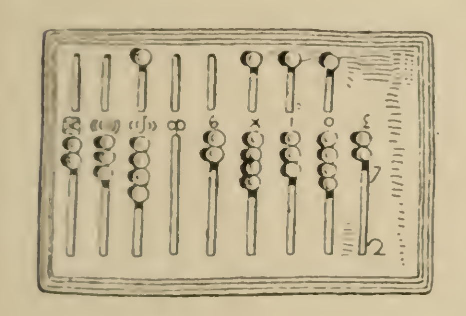


Fig. 699.— Abaque.

1. Saglio, *op. cit.*, fig. 5877.
2. *Ibid.*, au mot ; Cl. Nagl, *Die Rechnentafel der Alten* (*Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften in Wien*, CLXXVII, 5 [1914]).
3. D'après Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 645, n° 1925. Cf. aussi l'abaque du musée Kircher : Saglio, *loc. cit.*, fig. 2.

Dans d'autres appareils, il y avait une petite rainure pour chacun de ces ordres de fractions. Sur un sarcophage du Capitole, un calculateur manie une abaque sommairement dessinée [1].

Mentionnons encore deux instruments de géomètre : 1° le tire-ligne, pareil au nôtre, sauf que la vis de serrage est remplacée par un anneau coulant ; on en a retrouvé un modèle dont une des extrémités formait porte-mine : entre les deux bras de la pince un fragment de matière crayeuse était encore engagé (fig. 700) [2] ; 2° le



Fig. 700. — Tire-ligne.

Fig. 701. — Modèles divers de compas.

compas (**circinus**) de proportions, qu'il suffisait de retourner pour réduire, ou amplifier, les mesures, suivant la longueur relative de chaque paire de branches. Des exemplaires sont au musée de Naples (fig. 701) [3] ; un autre au Musée britannique [4].

1. *Musaeum Capitolinum*, Rome, f°, IV (1782), pl. xx.
2. D'après Aus'm Weerth, *loc. cit.* plus haut (p. 510, note 3).
3. D'après le *Mus. Borb.*, VI, pl. xv.
4. H. B. Walters, *Catalogue of the Bronzes*, Londres, 1899, gr. 8°, p. 338, fig. 77.

CHAPITRE XVI

MATÉRIEL MÉDICAL

Les Grecs sont les ancêtres incontestés de nos chirurgiens, et un grand nombre d'instruments aujourd'hui en usage sont leur invention propre. A cette science non plus il n'est guère probable que les Romains aient apporté beaucoup de perfectionnements ; du reste les praticiens de race hellénique abondaient dans les pays de langue latine. Mais les objets retrouvés qui concernent cette profession ne remontent pas, pour la plupart, plus haut que l'Empire ; aussi leur description peut trouver place ici [1]. La perfection de cet outillage est surprenante et fait contraste avec la médiocrité avérée des connaissances anatomiques, due à la liberté probable, sans garanties, de la carrière médicale, ainsi qu'à un préjugé général contre les travaux de dissection.

On a fouillé à Pompéi la maison d'un médecin encore munie de la plupart de ses instruments ; ces objets sont au musée de Naples, avec d'autres provenant d'Herculanum. En outre, plusieurs tombes ont fourni des spécimens : une à Paris ; une seconde à Namur, dont le musée local a recueilli le contenu. Au musée de Saint-Germain-en-Laye sont les restes de la trousse d'un oculiste qui vivait à Reims au IIIe siècle, et à celui du Puy les outils maniés à la même époque par un de ses confrères de l'Allier. Il y a peu d'années, à Bade, on a exploré les ruines d'un hôpital militaire romain du IIe siècle, qui a livré de nombreux échantillons ; on en a également déterré à Cologne et dans un camp romain de Hongrie. Tout cela permet de constater que les reproductions en relief d'instruments, sur des tombeaux de médecins, sont, quoique

1. Vulpes, *Illustrazione di tutti gli instrumenti chirurgici scavati in Ercolano e in Pompeii*, Naples, 1847, 4° ; V. Deneffe, *Étude sur la trousse d'un chirurgien gallo-romain du IIIe siècle*, Anvers, 1893, 8° ; Saglio, *Dict. des Ant.*, aux mots *Chirurgia* (R. Briau) et *Medicus* (S. Reinach) ; P. Hamonic, *La chirurgie et la médecine d'autrefois*, Paris, 1900, 8° ; surtout J. Stewart Milne, *Surgical Instruments in Greek and Roman Times*, Oxford, 1907, 8°, œuvre d'un érudit praticien.

schématiques, assez fidèles [1]. Nous avons enfin quelques représentations, peintes ou sculptées, d'opérateurs à l'œuvre. Les miniatures qui accompagnent un manuscrit d'Apollodore de Citium [2] sont des copies tardives et déformées de dessins plus anciens; celles d'un ouvrage du médecin arabe Albucasis (XIe siècle) sont couramment utilisées, peut-être imprudemment, par les commentateurs modernes de la médecine gréco-romaine.

Presque tous les instruments de cet ordre arrivés jusqu'à nous sont de bronze, ce métal ayant un pouvoir de conservation supérieur aux autres; mais les anciens en fabriquèrent aussi en fer et en acier — le procédé de la trempe leur fut familier de bonne heure —; les textes mentionnent en outre l'emploi de l'ivoire, de la corne et du bois; l'or et l'argent dont sont faits de menus ciseaux les désignent plutôt pour des objets de toilette. Les outils sont peu ornés, surtout à Pompéi; ceux des bas temps témoignent d'un peu plus de recherche.

Nous suivrons dans cet exposé sommaire l'ordre et le groupement très pratiques établis par M. Milne. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux numéros de nos fig. 702 et 703.

Instruments tranchants. — C'est la série capitale des scalpels et bistouris (*scalpellus*, **scalpellum**). Un ex-voto en relief de l'Asklépieion d'Athènes [3] en montre, dans une boîte ouverte, tout un assortiment. La lame, d'habitude, affecte la forme régulière d'une feuille allongée, avec nervure médiane qui détermine une double pente; les deux moitiés sont symétriques; le manche a à peu près la même longueur; dans un exemplaire du Puy (1) [4], qui reproduit absolument la forme actuelle de la lancette, il est tourné en balustre et décoré d'une spirale d'argent; son extrémité est pareille à celle de nos sondes cannelées. On remarque naturellement des variantes : la pointe est effilée, aiguë, ou au contraire mousse; l'arête tranchante des deux côtés ou d'un seul, à la façon du rasoir, qui était du reste l'instrument spécifique pour certaines affections, qu'on traitait en tondant les cheveux. Le scalpel sert à disséquer, à ouvrir les abcès; dans ces divers cas sa lame est droite; il la faut courbe pour entailler les polypes ou guérir la maladie de la pierre, et pour les opérations de l'oculistique. Elle

1. Cf. Saglio, *op. cit.*, fig. 1387, 1389, 1415.
2. Spécimens, *ibid.*, fig. 4887-4890.
3. *Ibid.*, fig. 1389; Milne, *op. cit.*, pl. IV.
4. D'après Milne, pl. II, 6 et 6 *a*.

forme un véritable crochet dans un instrument trouvé à Bade (3)[1], comme en un autre, plus élégant, du Cabinet des médailles (2)[2], dont le manche strié s'achève par un anneau. Au même groupe se rattachent les ciseaux ; ceux du médecin ne diffèrent pas de ceux de la vie courante.

Instruments pénétrants d'exploration. — La sonde (specillum) comporte également de très nombreuses variétés. Elle permet d'explorer et d'appliquer un médicament là où le doigt ne peut agir. D'une façon générale, elle est formée d'une longue tige terminée, à une extrémité ou aux deux, par un renflement en olive (6)[3]. Toute une série présente, à un bout ce renflement, à l'autre une spatule en forme d'aviron ou rappelant la lame du scalpel, mais non tranchante. Avec l'olive, l'opérateur, médecin ou pharmacien, malaxe et combine les substances ; avec la spatule il les étend sur la partie malade ou sur une compresse. Cet instrument n'a pas dû différer beaucoup de celui qu'employaient les peintres pour broyer ou amalgamer les couleurs, et des confusions ont pu être commises ; mais là où la spatule a de très petites dimensions, ou bien une forme très allongée, l'usage médical semble très probable (4)[4] ; il est au contraire exclu quand l'outil révèle une fabrication sommaire et sans finesse.

La protubérance olivaire est souvent remplacée par une sorte de petite cuillère, disposition commode pour introduire les baumes liquides ; l'instrument ainsi modifié fournit encore une curette pour les oreilles. Tel autre est creusé à un bout d'une cavité où l'on assujettit une aiguille ; ou bien il porte une patte, striée d'un côté de rainures transversales qui en font une espèce de râpe. Diverses sondes rappellent le stile à écrire, mais sont sûrement des instruments médicaux, vu les circonstances de la découverte.

Nous devons mentionner encore les aiguilles chirurgicales, les unes triangulaires, les autres rondes, difficiles à distinguer des aiguilles de couturière ; d'ailleurs, pour administrer les remèdes, le médecin usait de menus instruments semblables à ceux du matériel de toilette, tels que les petites cuillères ou pelles à puiser dans les boîtes à onguents, et sur lesquelles on faisait chauffer les pommades (fig. 5)[5] ; beaucoup ont été trouvés au milieu d'articles

1. D'après Milne, pl. IX, 5.
2. D'après Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n° 1631.
3. D'après Milne, pl. XI, 5 (musée de Saint-Germain).
4. *Ibid.*, pl. XII, 1 (musée de Naples).
5. *Ibid.*, pl. XIX, 1 (Naples) et 4 (British Museum).

incontestablement chirurgicaux ; quelques-unes étaient en argent, mais à manche de bronze, d'autres en os.

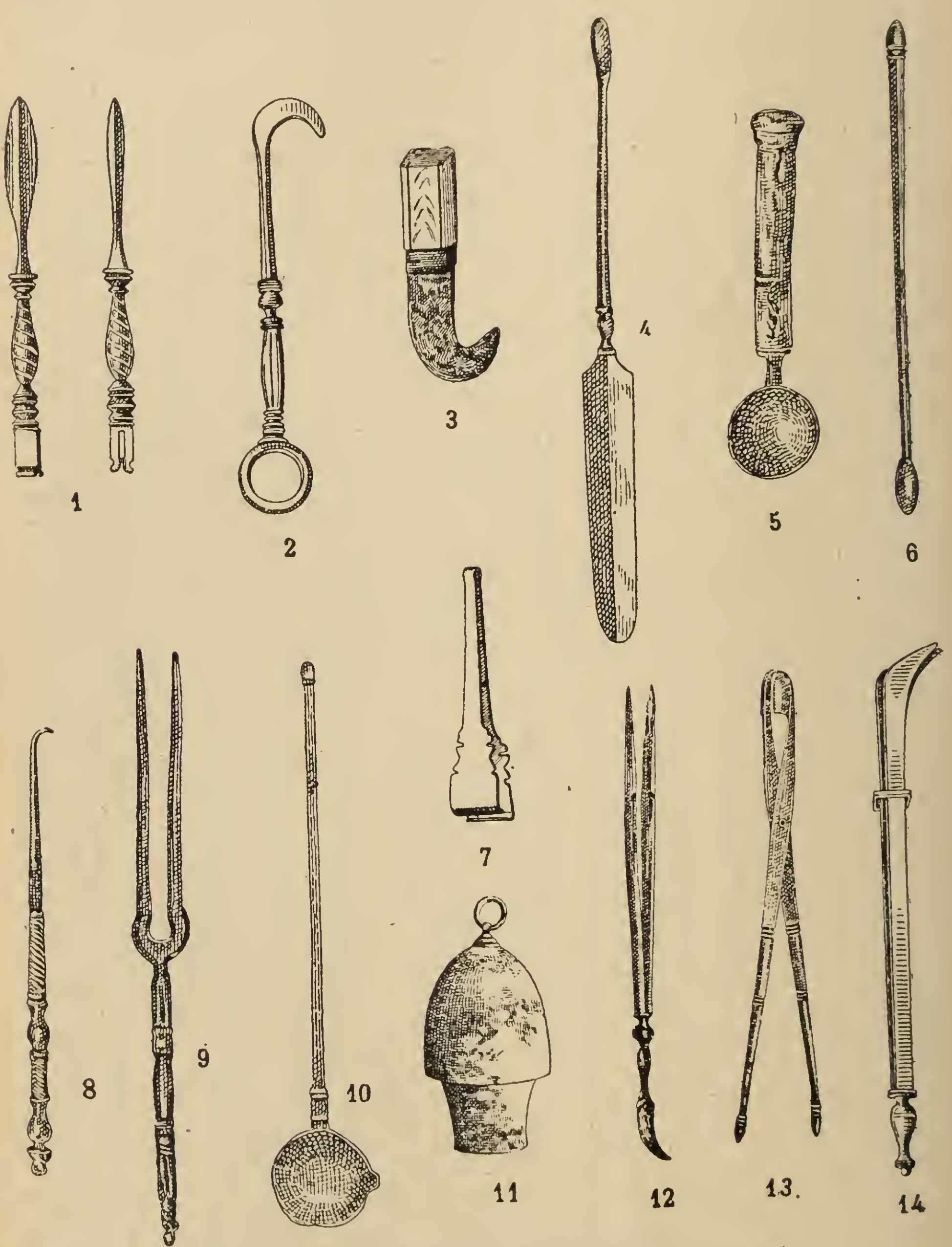


Fig. 702. — Instruments de médecine et de chirurgie.

Pour l'extraction des polypes, on appuyait sur la langue un appareil à spatule ronde, et l'on manœuvrait une de ces sondes bifurquées (9 et 10) [1] comme il en est conservé plusieurs au musée

1. Milne, *op. cit.*, pl. XXII, 1 (British Museum).

Britannique. Citons encore des crochets pointus à long manche (8)[1] servant à écarter les lèvres d'une plaie, utilisés aussi dans les travaux de dissection.

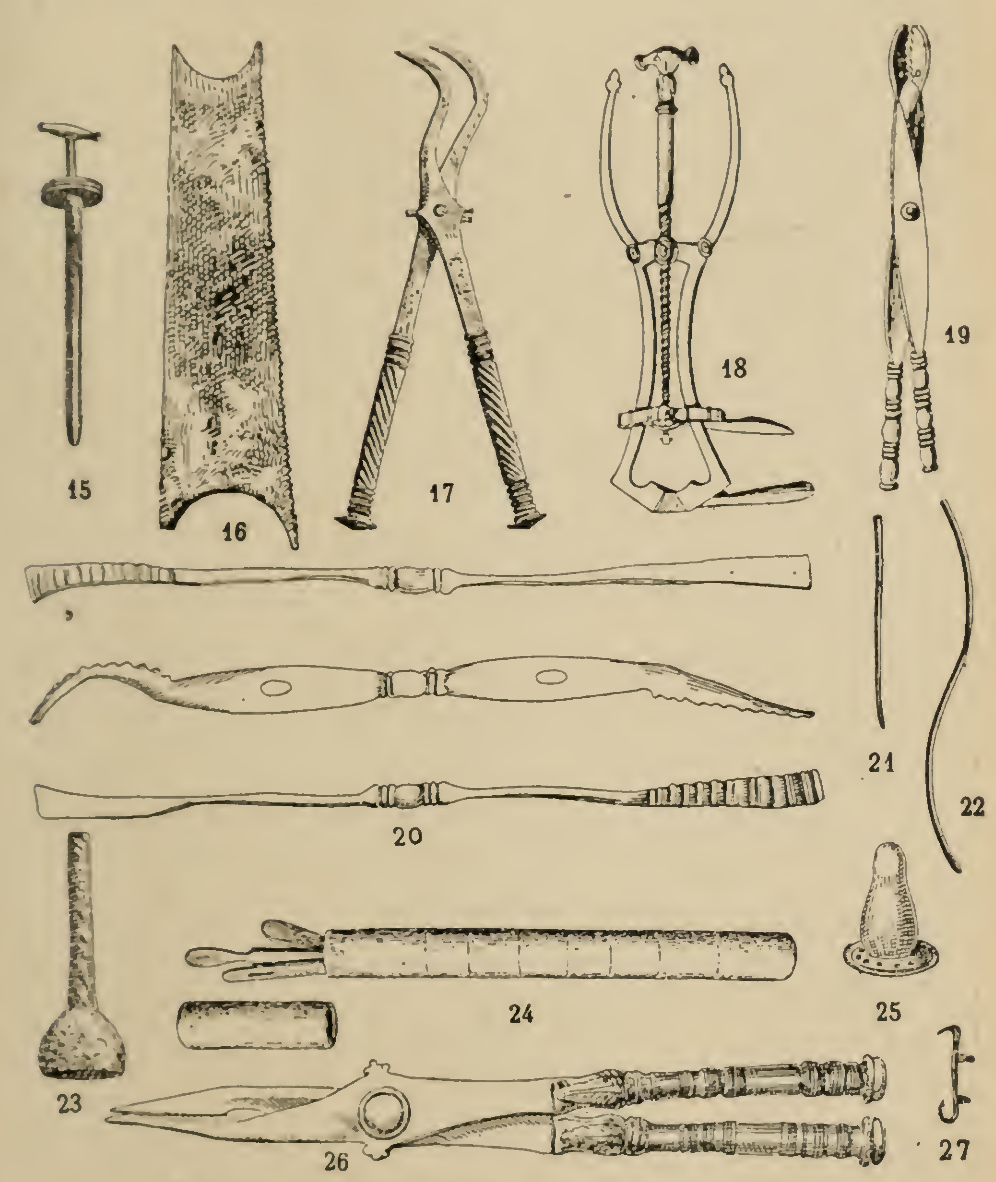


Fig. 703. — Instruments de médecine et de chirurgie.

Pinces. — Autre groupe très varié. Certaines pinces (**volsellae**) étaient destinées simplement à l'épilation, pratique courante aux bas temps, n'exigeant point du reste la main d'un praticien ; mais celui-ci intervenait lorsqu'une ophthalmie entraînait l'arrachement

1. *Ibid.*, pl. XXIV, 3 (Saint-Germain).

des cils. Le forceps ordinaire consiste en deux lames de métal réunies à un bout et de l'autre tendant à s'écarter ; on les rapprochait à la force des doigts ; l'extrémité des deux mors était ou toute droite ou rentrant en dedans (7) [1]. Pour retirer les polypes nasaux et opérer les tumeurs, c'était encore aux mêmes pinces qu'on recourait habituellement ; mais le tranchant des mors, au lieu d'être rectiligne, présentait souvent une disposition en dents de scie (12 et 13) [2] ; ou bien leurs extrémités étaient coudées pour faciliter la manœuvre dans des cas spéciaux ; un coulant ou glissière permettait de maintenir serrées les deux branches (14) [3].

La saignée s'effectuait au moyen d'une ventouse en forme de gourde (*cucurbitula*), appliquée sur la plaie au-dessus d'une incision. Dans celles de bronze, entièrement closes (11) [4], on faisait brûler un morceau de charpie, et l'adhérence se produisait toute seule. Celles de corne étaient percées à une extrémité ; on aspirait l'air par la bouche, et rapidement on obturait l'ouverture avec de la cire. L'instrument de la ponction était un aspirateur engainé dans un tube, dans le haut duquel un disque fournissait un appui à la main gauche ; un robinet à vis facilitait la manœuvre (fig. 15) [5].

Les clystères ne comportaient aucun système de pompe ; simplement une poche compressible, vessie ou peau d'animal, dont l'orifice s'adaptait à un entonnoir (23) [6]. On envoyait de la poudre dans la gorge ou le nez par insufflation dans une canule.

Les auteurs décrivent nombre de cautères, généralement en fer, qui ne sont pas représentés dans nos collections, sauf ceux qui consistent en une longue tige terminée par une palette.

Il convient de grouper ensemble les instruments de l'art dentaire [7] et ceux de l'ostéologie : la râpe ou racloir, la lime, le ciseau, la gouge, le foret, la tenaille, rappelant tous les outils semblables employés dans le travail du bois, du fer ou de la pierre ; la scie est plus minuscule et plus fine (16) [8]. Le musée Kircher possède une pièce unique (20) [9] : c'est un levier propre à soulever

1. D'après Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, n° 1630.
2. D'après Milne, pl. XXVII, 1 et XXXI, 1 (musée de Toulouse).
3. D'après Babelon-Blanchet, *op. cit.*, n° 1627.
4. D'après Milne, pl. XXXV (musée de Naples).
5. *Ibid.*, pl. XXXIX, 3 (Naples).
6. *Ibid.*, pl. XXXVIII, 2 (Bade).
7. V. Deneffe, *La prothèse dentaire dans l'antiquité*, Anvers, 1899, 8°.
8. D'après le *Guide to Greek and Roman Life*, p. 179, fig. 189 *h*.
9. D'après les *Jahreshefte des österr. Institutes*, XV (1912), *Beiblatt*, p. 138, fig. 121.

une partie d'os enfoncée ou écrasée ; le milieu de la tige devait avoir une enveloppe de bois, ou d'os, fixée par des chevilles rivées passant dans les deux trous encore visibles ; aux extrémités sont des palettes de formes différentes, l'une plate, l'autre arquée, toutes deux avec une face unie et une face à denture.

Les anciens répugnaient à l'extraction des dents, qu'ils croyaient fatale à la mâchoire et même aux yeux ; ils ne s'y résignaient que devant une nécessité trop évidente ; l'outil alors employé n'est pas très sûrement connu. On a mis au jour à Pompéi une pince-tenaille à mors courbe (17) [1] qu'on a pu croire mal appropriée à cette fonction, par sa taille excessive et la face interne lisse des mors ; on la supposait faite pour déplacer un os ou retirer des esquilles ; mais un exemplaire analogue, du musée de Budapest, retrouvé en même temps qu'une dent votive à trois racines, semble fixer l'interprétation [2] : ce doit être un davier. Il y avait aussi, du reste, des extracteurs à mors droits (26) [3].

Pour retirer d'une plaie une pointe de flèche ou de javelot (fig. 399), on prenait une pince à mors courbes et coudés, telle sans doute que l'instrument de Pompéi ici reproduit (19) [4].

Matériel gynécologique et pour la vessie. — Dans les affections de la vessie, les anciens usaient déjà de la sonde-catheter, mais d'un type rudimentaire, uniforme, toujours en bronze, donc non flexible et, pour ce motif, à double courbure, comme le canal même où elle devait s'insinuer, rectiligne seulement pour les femmes (21 et 22) [5] ; on y enfonçait d'abord avec un jonc un tampon de coton, attaché à un fil, de manière à faire siphon et à déterminer l'écoulement du liquide. L'assortiment de ces objets, pour hommes ou pour femmes, se réduisait à très peu de numéros, différenciés par la longueur seule. L'ablation des calculs s'opérait avec un crochet ou, par l'abdomen, avec une pince à longs mors.

Les médecins de l'antiquité savaient-ils utiliser nos jeux de miroirs pour explorer le rectum ou l'utérus ? Rien ne l'atteste. Ils avaient du moins des appareils propres à dilater l'un et l'autre et à en rendre visible l'intérieur. Leur speculum rectal était construit comme des tenailles, mais manié en sens inverse, par écartement

1. D'après Milne, pl. XLIII (Naples).
2. R. von Töply, *Jahreshefte*, *loc. cit.*, p. 148 et suiv., fig. 123, p. 150.
3. *Ibid.*, p. 147, fig. 122.
4. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1384.
5. D'après Milne, pl. XLV, 1 et 2 (musée de Naples).

des poignées ; sous cette pression, deux lamelles écartaient les lèvres. Le speculum utérin était plus compliqué (18) [1] : on faisait tourner, par sa poignée terminale, une tige à pas de vis et l'on refoulait ainsi une barre transversale, à laquelle était fixée à angle droit une des trois lamelles d'écartement ; les deux autres se plaçaient, perpendiculairement aussi, au bout de deux barres courbes qu'éloignait l'une de l'autre le mouvement de la vis.

L'accouchement « par les fers », c'est-à-dire l'extraction de l'enfant vivant, ne paraît pas avoir été pratiqué dès cette époque ; mais celle de l'embryon sans vie est décrite par les auteurs. On se servait d'un instrument très simplifié, en deux crochets, peut-être indépendants, dont on appuyait les extrémités sur l'occiput, les yeux ou la bouche du fœtus, ou sur les clavicules ou les côtes, suivant la présentation. Quand elle était transverse, le salut de la mère exigeait quelquefois l'embryotomie ; pour trancher la tête, l'instrument conservé au Cabinet des médailles (2), avec son large crochet, et l'anneau au bas du manche, a dû être le plus indiqué.

Il existait des pessaires ; nous en avons un de Pompéi (25) [2] : il est creux, piriforme, et l'une de ses extrémités est entourée d'un rebord circulaire plat, percé de trous, par où l'on devait passer des fils, de façon à rattacher l'appareil à une bande, qui le maintenait en place.

Le matériel médical se complétait par des éponges, pour laver les blessures et arrêter l'hémorragie ; des bandes d'étoffes à pansements ; des fils de lin, peu tordus, pour opérer les sutures. La fermeture des plaies ou incisions semble avoir été obtenue à l'aide d'agrafes métalliques (27) [3], terminées par deux crochets, simples ou doubles ; au même dessein se prêtaient peut-être des fibules d'un type très spécial, retrouvées incomplètes dans la tombe du chirurgien de Paris. Ajoutons enfin les tamis, les mortiers et les meules pour affûter les lames.

Plusieurs de ces instruments étaient assez légers et assez indispensables pour que le praticien, comme de notre temps, les eût toujours sur lui : il les réunissait par un anneau, comme un trousseau de clefs [4], ou il les enfermait dans un étui cylindrique de faible

1. D'après Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 1385 (Naples) ; cf. Milne, pl. XLVII-XLVIII.
2. D'après Milne, pl. LI, 2.
3. *Ibid.*, pl. LII, 6 ; cf. 5 et 7.
4. *Rev. arch.*, 1916, I, pl. XVI, n° 15.571.

longueur (16 à 18 centimètres), dont on a plusieurs exemplaires provenant d'Italie (24)[1]. Les autres, emportés en cas de nécessité, étaient disposés dans des coffrets à deux valves analogues à nos valises ; on en voit de représentés tout ouverts sur des pierres tombales. Il se faisait encore des boîtes à médicaments, divisées en plusieurs compartiments à couvercle : l'une d'elles, bien conservée, est au musée de Mayence[2]. Chez lui enfin, le médecin rangeait une partie de son matériel dans une vitrine, comme celle qui est figurée sur un sarcophage de Rome[3].

Nous n'avons qu'une bien pauvre idée de ce que comprenaient les installations de grande chirurgie, principalement des appareils fixes : tables d'opération, sièges modifiables, bancs, échelles, etc..... Du moins, en ce qui concerne les luxations, les commentaires anciens sont-ils suffisamment précis pour qu'on ait pu tenter de reconstituer les dispositifs essentiels[4].

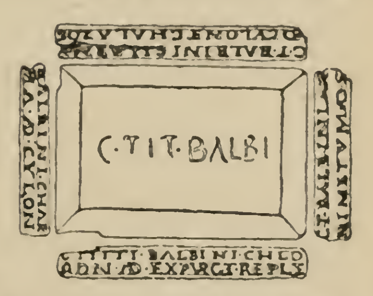


Fig. 704.— Cachet d'oculiste.

Nous ne savons pas mieux ce que les anciens ont réalisé en fait de travaux de prothèse ; surent-ils même exécuter des membres artificiels ? Une mosaïque de Lescar (Basses-Pyrénées)[5], où l'on voit un chasseur nègre à jambe de bois, a été invoquée en exemple ; mais il n'est point sûr que ce soit un ouvrage gallo-romain ; certains la datent du XIIe siècle[6]. Il est probable d'ailleurs qu'un appareil aussi simple était dans les moyens des médecins romains, au moins autant que de ceux du haut moyen âge.

Au rebours des modernes, ceux de l'Empire joignaient souvent à leurs cabinets de consultations une officine à remèdes, principalement les spécialistes, qui n'avaient à prévoir qu'un nombre limité de médicaments. Parmi eux, il existait une catégorie de médecins itinérants, qui peut-être pratiquaient des interventions, mais surtout prétendaient guérir par des moyens thérapeutiques. Les

1. D'après Saglio, *op. cit.*, fig. 4885.
2. Milne, *op. cit.*, pl. LIV ; Lindenschmit, *Alterthümer*, IV, pl. XVI.
3. Saglio, *Dict. des Ant.*, fig. 4886.
4. Cf. B. Faust, *De machinamentis ab antiquis medicis ad repositionem articulorum luxatorum adhibitis*, Greifswald, 1912, 4°.
5. *Mosaïques de Gaule*, 412.
6. M. Lanore, *Bull. monumental*, LXVIII (1904), p. 246-259. Voir cependant Germain de Montauzan, *Annales de l'Université de Lyon*, II, 28 (1913), p. 12 et suiv.

cachets d'oculistes, **signa oculariorum**, retrouvés en grand nombre, pour la plupart en France, servaient à populariser leurs noms. Ces petits monuments, qui intéressent surtout l'épigraphie, offrent fort peu de variété [1] : ils sont en pierre, presque tous ont la forme d'une pyramide tronquée, à base carrée ou allongée, un très petit nombre sont circulaires ou en triangle. Les inscriptions en creux que portent plusieurs faces donnent les noms de l'oculiste, fabricant ou dépositaire des collyres indiqués sur le cachet, et ceux des maladies qu'ils combattaient ; il s'y joint parfois quelques dessins, surtout schématiques ou purement géométriques. Il y a dans les collections quelques échantillons de petites tablettes creuses sur lesquelles se préparaient ces drogues [2]. Les collyres vendus à l'état solide se conservaient aussi dans des étuis tubulaires.

Le cachet que nous donnons ici comme échantillon (fig. 704) [3] a été trouvé en France, à Bavai (Nord) ; il porte sur une des larges faces : *C. Tit*(*ti*) *Balbi*(*ni*), cachet de C. Tittius Balbinus, et sur les quatre côtés : *C. Titti Balbini chloron ad expurg*(*ationem*) *et replet*(*ionem*) *; Balbini charma ad cylon ; C. T*(*itti*) *Balbini charma ad cylon et chalazos*(*in*) *; C. T*(*itti*) *amimetum ad s*(*uppurationes ?*) — Collyre *chloron* [vert, sans doute] de C. Tittius Balbinus pour nettoyer et boucher les plaies ; collyre enchanteur de Balbinus contre le *cylon* [variété d'ophthalmie] ; collyre enchanteur de C. Tittius Balbinus contre le cylon et la *chalazosis* [tumeur des paupières] ; collyre inimitable de C. Tittius contre les suppurations (?).

1. Cf. Ém. Espérandieu, *C. I. L.*, XIII, III, 1 (1901), p. 569-610 ; V. Deneffe, *Les oculistes gallo-romains au IIIe siècle*, Anvers, 1896, 8° ; R. del Castillo y Quartiellers, *Die Augenheilkunde in der Römerzeit*, trad. M. Neuburger, Leipzig, 1907, 8° (avec toute la bibliographie).
2. Milne, *op. cit.*, pl. LII, 4.
3. D'après H. de Villefosse et H. Thédenat, *Bull. monumental*, 1881, p. 76 ; *C. I. L., loc. cit.*, p. 592, n° 181.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

DU DEUXIÈME VOLUME

TABLE DES MATIÈRES

DU DEUXIÈME VOLUME

LIVRE II

DÉCORATION DES MONUMENTS

DEUXIÈME PARTIE

PEINTURE ET MOSAÏQUE

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE. GÉNÉRALITÉS ET TECHNIQUE.

CHAPITRE II

LA MOSAÏQUE. SA FABRICATION ET SON DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE.

CHAPITRE III

RÉPERTOIRE DE LA PEINTURE ET DE LA MOSAÏQUE. LE MYTHE.

CHAPITRE IV

RÉPERTOIRE DE LA PEINTURE ET DE LA MOSAÏQUE. LA VIE RÉELLE.

LIVRE III

VIE PUBLIQUE ET PRIVÉE

CHAPITRE PREMIER

LE CULTE.

CHAPITRE II

LES SPECTACLES.

CHAPITRE III

AGRICULTURE, INDUSTRIE, COMMERCE.

CHAPITRE IV

OUTILS ET INSTRUMENTS DE MÉTIERS.

CHAPITRE V

POIDS ET MESURES.

CHAPITRE VI

VÉHICULES TERRESTRES.

CHAPITRE VII

BATEAUX DE GUERRE ET DE COMMERCE.

CHAPITRE VIII

ARMEMENT ET ÉQUIPEMENT MILITAIRES. MACHINES DE GUERRE. DÉCORATIONS.

CHAPITRE IX

LE COSTUME CIVIL ET SES ACCESSOIRES. LES SOINS DE LA TOILETTE.

CHAPITRE X

L'AMEUBLEMENT.

CHAPITRE XI

MATÉRIEL DE CUISINE ET DE SALLE A MANGER.

CHAPITRE XII

MATÉRIEL D'ÉCLAIRAGE.

CHAPITRE XIII

JEUX ET JOUETS.

CHAPITRE XIV

INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

CHAPITRE XV

INSTRUMENTS POUR ÉCRIRE ET POUR CALCULER.

CHAPITRE XVI

MATÉRIEL MÉDICAL.

INDEX ALPHABÉTIQUE

N. B. — Les chiffres en italiques renvoient aux pages du tome II.

B

D

E

F

I

M

N

O

Q

R

S

T

U

ADDENDA ET CORRIGENDA

En attendant que nous puissions publier une nouvelle édition de ce manuel, nous croyons utile de signaler un certain nombre d'additions et de corrections, que nous devons en grande partie à des communications bienveillantes.

Nous n'avons fait figurer dans cette liste que les inexactitudes graves ; c'est à dessein que nous omettons les simples fautes d'impression.

TOME PREMIER

P. 38, fig. 16. Au lieu de : chapiteau corinthien, lire : chapiteau composite.

P. 41, dernière ligne. Au lieu de : pl. IV, lire : pl. V.

P. 44, l. 26. Au lieu de : la plus grande partie, lire : une partie.

P. 70, note 2, l. 3. Au lieu de : *Roman Studies*, 1912, lire : 1911.

P. 74, note 2. Au lieu de : XXXIV, 17, lire : 27.

P. 76, l. 5. Après : d'une colonie, ajouter : ou d'un municipe.

— l. 15. Après : soignées, ajouter : à l'entrée d'un territoire (cf. Frothingham, *Amer. Journ. of Arch.*, XIX (1916), p. 155 et suiv.).

P. 84, l. 6. Ajouter : MACÉDOINE (Salonique étant en Macédoine).

— l. 28 : 64 bis. **Volubilis**. Date : 217. — Baie unique, large de 5 m. 60. — L'inscription a été publiée dans le *Bull. des Ant. de France*, 1915, p. 260.

P. 87, l. 30. Au lieu de : l'Aventin, lire : l'Esquilin.

P. 120, fig. 56. L'échelle qui accompagne la figure est inexacte.

P. 172, note 2. Ajouter à propos des Arènes de Paris : J. Formigé, *Les Arènes de Lutèce*, dans les *Procès-verbaux de la Commission du Vieux-Paris*, 12 janvier 1918, annexe.

P. 204, l. 11. Effacer : à Orange (cf. J. Formigé, *Le prétendu cirque romain d'Orange*, dans les *Mém. présentés par divers savants à l'Acad. des Inscr.*, t. XIII, 2e partie).

— Effacer : à Fréjus. Ce prétendu cirque est un amphithéâtre.

P. 236, l. 29. Ajouter : on vient encore de trouver une table de mesures près de Sétif (J. Carcopino, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1919).

P. 271, l. 4. Supprimer : par.

P. 275 et suiv. Sur la maison romaine, principalement à Ostie, voir encore G. Calza, *Monum. dei Lincei*, XXIII (1916), p. 541-608.

P. 427 et suiv. Nous avons omis de mentionner, parmi les divinités d'origine égyptienne, un dieu pour petites gens, très populaire surtout sous l'Empire, **Bès**. C'est un personnage complexe, dont le signalement et les attributions le font comparer à d'autres, comme Hercule — car il est dieu de la guerre —, Marsyas, le vieux Silène, Priape, etc. Le plus souvent il a l'aspect d'un nain, trapu, bedonnant, dont les jambes courtes supportent un énorme arrière-train ; une peau de bête lui couvre le dos ; la face est caractéristique avec son ricanement niais et son nez camard ; entre les lèvres épaisses la langue est souvent tirée ; les yeux sont écarquillés, les oreilles bestiales ; la barbe se relie aux pointes des cheveux portés longs ; pour coiffure, une sorte de chapiteau avec des plumes ou un bouquet de feuilles de palmier. Il a une femme et des enfants, qui présentent le même physique grotesque. Il rendait des oracles, dont on a récemment découvert une grande quantité à Abydos, sous forme d'inscriptions. Lui aussi s'est répandu hors de l'Égypte ; son type est gravé sur des gemmes et rendu notamment par des terres cuites de Pompéi. Cf. Drexler, au mot, dans Roscher, *Lexikon*, I, 2, col. 2880-2898.

P. 442, l. 8. Supprimer : petite.

P. 457. Sur les *Matres*, voir G. Macdonald, *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, LII (1918), p. 38-48.

P. 459, note 3. Pour l'autel de Mavilly, de nouvelles interprétations des figures énigmatiques qui le couvrent ont été proposées par MM. J. Toutain et W. Deonna dans *Pro Alesia*, nouv. série, IV (1918), p. 1 et suiv.

P. 476 et suiv. Il convient encore de renvoyer à Ant. Hekler, *Portraits antiques*, Paris, 1913, 4°. Dans les *Jahrbücher für das klassische Altertum*, LXI (1918), p. 369-388, B. Sauer discute notamment les portraits de Pompée, Jules César, Marc-Antoine, Agrippa, Caligula, Trajan, Hadrien, Commode et Alexandre-Sévère.

P. 571, l. 21. Supprimer : d'une, et lire : au revers des deux balustrades.

P. 584. Au sujet des flambeaux funèbres sculptés sur les sépulcres romains, voir G. Mc N. Rushforth, *Journal of Roman Studies*, V (1915), p. 149-164.

P. 657, l. 18. Au lieu de : 295, lire : 297.

P. 670, l. 15. Lire : provenant du département de Vaucluse.

TOME DEUXIÈME

P. 7. Des morceaux de fresque sont revenus au jour en Grande-Bretagne, à Caerwent (l'ancienne *Venta Silurum*) ; on les trouvera dans l'*Archaeologia*, LX, 2 (1907), p. 453, pl. XLIII.

P. 22. Relativement aux origines et à l'évolution de la fresque, il y aurait lieu de tenir compte de l'ouvrage écrit en langue russe par M. Rostovtsew sur les anciennes peintures décoratives de la Russie méridionale (1re partie, Petrograd, 1914, f°).

Cette région est la seule où les monuments conservés forment une série continue depuis le IVe siècle avant notre ère jusqu'à l'époque chrétienne ; ce qui fait compensation à leur médiocre qualité artistique. Des fragments de stuc peint de Kertch, rappelant certaines fresques de Délos, éclairent le développement de l'architecture domestique et montrent que le « premier style » de Pompéi prévalait alors dans tout le monde grec, sans se relier plus spécialement aux ateliers alexandrins ni à aucune province particulière. Vers la fin des temps hellénistiques, l'attrait éveillé par la peinture en elle-même et par les sujets entre en rivalité avec le désir de souligner les formes architecturales ; deux styles coexistent : le style à incrustation, imitant le marbre par des veinures, et le style floral. D'abord concentré dans les parties hautes et aux voûtes, le décor peint finit par recouvrir toute la surface ; il accuse nettement une influence des contrées orientales. L'incrustation subit une éclipse sous le Haut-Empire, puis reparaît dans l'art des catacombes. La part de création qu'eut dans les fresques de Tauride l'esprit romain se manifeste dans le choix des sujets, historiques ou en rapport avec la vie contemporaine. On remarque notamment une scène de pompe funèbre rappelant le relief d'Amiterne (voir notre tome I, p. 586), des combats de gladiateurs, des disputes entre Alains et habitants du Bosphore. Les hommes qui gouvernaient la contrée sous le patronage des Antonins s'y sont faits les propagateurs de la mode et du goût romains.

P. 34. Des fragments de mosaïques *murales* ont été découverts dans la villa de Zliten en Tripolitaine (L. Mariani, *Rendiconti dell' Accademia dei Lincei*, XXVII [1918], p. 25-32). Une mosaïque de verre a été retrouvée sur la paroi d'une villa impériale près de Naples. Cf. R. T. Günther, *Archaeologia*, LXIII (1911-1912), p. 99 et suiv. ; pl. en couleurs n° XXI. Elle paraît dater des derniers temps avant l'éruption.

P. 201, l. 28. Au lieu de : des lettres inexplicables, lire : le mot Mithras.
— l. 3. Lire : généralement grecs, la plupart du temps incompréhensibles.

P. 228, note 2. Ajouter à la bibliographie : H. Gummerus, *Darstellun-*

gen aus dem Handwerk auf römischen Grab- und Votivsteinen in Italien, dans le *Jahrb. des Inst.*, XXVIII (1913), p. 63-126.

P. 263. Aux grandes mesures de longueur on pourrait ajouter le stade romain (huitième partie du mille), adopté par les auteurs grecs d'époque impériale et qui se lit même dans les itinéraires, comme celui d'Antonin.

P. 307. Des objets de bronze trouvés à l'*emporium Tiberinum*, et ayant fait partie du gréement d'un navire romain, sont conservés au Musée national de Rome. Cf. P. Romanelli, *Bull. comunale,* XLIV (1916), p. 236-248.

P. 354. E. Schramm est revenu sur la description de la balliste donnée par Vitruve, dans les *Sitzungsberichte der preussischen Akademie zu Berlin,* 1917, p. 718-734.

P. 474, note 3. Ajouter : S. Löschcke, *Arch. Anz.*, XXXI (1916), p. 203 et suiv.

P. 513. Ajouter à la bibliographie : S. Holth, *Greco-Roman and Arabic Bronze Instruments and their Medico-surgical Use*, Christiania, 1919, 8°.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

